

ISSN 2519-4496

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
The Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти

Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education

Збірник наукових статей
Collection of Research Papers

Заснований у 1998 році

Founded in 1998

Випуск 77
Issue 77

Харків | Kharkiv
2025

УДК 78.03
UDC 78.03

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (*Протокол № 5 від 26 грудня 2025 року*)

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (*Protocol No. 5 of December 26, 2025*)

P 78

Свідчення про державну реєстрацію: **KB № 23371-13211ПР від 24.05.2018 р.**

Ідентифікатор медіа: **R30-02498.**

Certificate of State Registration: **KB № 23371-13211ПР of 24.05.2018.** Media identifier: **R30-02498.**

«Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти» – рецензоване наукове фахове видання з вільним доступом, яке засноване та видається Харківським національним університетом мистецтв імені І. П. Котляревського з 1998 р.

Видання включено до категорії «Б» «Переліку наукових фахових видань України» в галузі мистецтвознавства (спеціальність 025 – Музичне мистецтво (B5)), наказ МОН України № 420 від 19 квітня 2021 р.

Індексується базами даних *Index Copernicus*, *Google Scholar*, *Бібліометрика української науки*, розміщено на платформі «Наукова періодика України» в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського НАН України та в Національному репозитарії академічних текстів.

Видання підтримує політику відкритого доступу (тип ліцензії – *Creative Commons*, CC BY-NC-SA 4.0). Мови публікації – *українська та англійська*. Статті рецензуються членами редколегії і зовнішніми незалежними експертами, проходять подвійне «сліпе» рецензування, перевірку на плагіат засобами сервісу «Turnitin».

“Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education” is a peer-reviewed scientific professional publication with open access, founded and published by the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts since 1998.

The journal is included in category “B” of the List of scientific professional publications of Ukraine in the field of “Art Studies” (specialty 025 – Musical Art (B5)), Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 420 from April 19, 2021.

The journal is indexed in *Index Copernicus*, *Google Scholar*, *Bibliometrics of Ukrainian Science*; it is placed on the platform “*Scientific Periodicals of Ukraine*” at V. I. Vernadsky National Library of Ukraine (National Academy of Sciences of Ukraine) and in the National Repository of Academic Texts.

The publication supports an open access policy (license type – *Creative Commons*, CC BY-NC-SA 4.0). The languages of publication are *Ukrainian and English*. Articles are reviewed by members of the editorial board and external independent experts, undergo double “blind” review and plagiarism check using the “Turnitin” service.

Вебсайт збірника | Collection website: <https://intermusic.kh.ua/>

Електронна адреса редакції | Editorial email: hnum.nauka@gmail.com

Редколегія підтримує політики *Elsevier* та *COPE* | The editorial board supports the policies of *Elsevier* and *COPE*: <https://www.elsevier.com/authors/policies-and-guidelines>; <https://publicationethics.org/files/u7141/1999pdf13.pdf>

Автори несуть повну відповідальність за зміст статей, добір, точність наведених фактів, цитат, власних імен та іншої інформації.

The authors are fully responsible for the content of the articles, as well as the choice, accuracy of the facts, citations, proper names and other information.

Редактори-упорядники: Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк

Editors-compilers: Larysa Rusakova, Yaroslava Serdiuk

П 78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:** зб. наук. ст. Вип. 77. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків : ХНУМ, 2025. 360 с. ISSN 2519-4496

P 78 **Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education:** collection of articles. Issue 77. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv : KhNUA, 2025. 360 p. ISSN 2519-4496

Широка палітра наукових досліджень, представлених у збірнику, охоплює виконавський мистецький вимір в його інтерпретаційному та комунікативному напрямках (розділ 1), спроби теоретичного осмислення актуальних практичних реалій (розділ 2) та музично-історичні студії (розділ 3).

Видання адресоване науковцям і фахівцям у музичній сфері, аспірантам і студентам вищих мистецьких навчальних закладів та може бути цікавим любителям мистецтва.

The wide palette of scientific research presented in the collection encompasses the performance art dimension in its interpretative and communicative directions (Section 1), attempts at theoretical comprehending current practical realities (Section 2), and musical-historical studies (Section 3).

The publication is addressed to scientists and specialists in the field of music, graduate students and students of higher art educational institutions and may be of interest for the art lovers.

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

Ніколаєвська Юлія Вікторівна (Nikolaievska Yuliia) – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційного розвитку Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-7256-4214>

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Адамонієне Рута (Adamoniene Ruta) – доктор філософії, професор Університету Миколаша Ромеріса, Директор Інституту загальних та соціальних компетенцій, Вільнюс, Литва; <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

Говорухіна Наталія Олегівна (Govorukhina Nataliya) – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0003-3100-9035>

Громченко Валерій Васильович (Hromchenko Valeriy) – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності Дніпровської академії музики імені М. Глінки, Дніпро, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-2446-2192>

Карвашевська Моніка (Karwaszewska Monika) – доктор мистецтвознавства, професор, Музична академія імені Станіслава Монюшка, Гданськ, Польща; <https://orcid.org/0000-0001-6455-0421>

Копелюк Олег Олексійович (Kopeliuk Oleh) – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної роботи та міжнародних зв'язків Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-0428-1538>

Ракочі Вадим Олександрович (Rakochi Vadim) – доктор мистецтвознавства, доцент Цюрихського університету мистецтв, Швейцарія – Україна; <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

Рошенко Олена Георгіївна (Roshchenko Olena) – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

Савченко Ганна Сергіївна (Savchenko Hanna) – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-9845-0450>

Санду-Дедіу Валентина (Sandu-Dediu Valentina) – доктор музикознавства, професор кафедри музикознавства Національного музичного університету в Бухаресті, ректор коледжу «Нова Європа», Інститут перспективних досліджень, Бухарест, Румунія; <https://orcid.org/0000-0002-5982-8983>

Чернявська Маріанна Станіславівна (Chernyavska Marianna) – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-8379-5536>

Шаповалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Liudmyla) – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

Шьонінг Катерина (Schöning Kateryna) – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень, Австрія; <https://orcid.org/0000-0003-1270-4294>

EDITOR IN CHIEF

Nikolaievska Yuliia – Dr. Habil. in Art Studies, Full Professor, Department of Interpretology and Music Analysis, vice-rector for scientific, pedagogical, creative work and innovation development at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0002-7256-4214>

EDITORIAL BOARD

Adamoniene Ruta – PhD, Professor, Mykolas Romeris University, Director of the Institute of general and social competences, Vilnius, Lithuania; <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

Chernyavska Marianna – PhD in Art Studies, Professor, Vice-rector for research at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0002-8379-5536>

Govorukhina Nataliya – PhD in Art Studies, Professor, Rector of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Kharkiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0003-3100-9035>

Hromchenko Valeriy – Dr. Habil. in Art Studies, Full Professor, Vice-Rector for Scientific, Creative and International Activities of the Dnipro Academy of Music, Dnipro, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0002-2446-2192>

Karwaszewska Monika – Dr. Habil. In Art Studies, Full Professor, Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk, Gdańsk, Polska; <https://orcid.org/0000-0001-6455-0421>

Kopeliuk Oleh – PhD in Art Studies, Associate Professor, Vice-rector for scientific and pedagogical work and international relations of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0002-0428-1538>

Rakochi Vadim – Dr. Habil. in Art Studies, Docent of the Zurich University of the Arts, Switzerland – Ukraine; <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

Roshchenko Olena – Dr. Habil. in Art Studies, Full Professor, Department of Ukrainian and Foreign Music, the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

Sandu-Dediu Valentina – Dr. Habil. in Art Studies, Professor of Musicology, National University of Music in Bucharest, Rector of New Europe College, Institute for Advanced Study, Bucharest, Romania; <https://orcid.org/0000-0002-5982-8983>

Savchenko Hanna – PhD in Art Studies, Professor, Head of the Department of Composition and Orchestration, the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0002-9845-0450>

Shapovalova Liudmyla – Dr. Habil. in Art Studies, Full Professor, Head of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

Schöning Kateryna – Dr. Habil. in Art Studies, Head of scientific projects (Post-doc, Senior), University Lecturer (Historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria; <https://orcid.org/0000-0003-1270-4294>

ЗМІСТ

Розділ 1.

Художня інтерпретація, комунікація та стратегії творчої взаємодії**Єфіменко А. Г.**

Понтійський диктатор Мітрідат VI Євпатор: версії Моцарта, Расіна, Гута [англ.]	9
--	---

Желізько А. Б.

Темброво-динамічні моделі барокової музики та їх реалізація на готово-виборному баяні	25
---	----

Продоус Є. Р.

Романтична стильова домінанта як естетична універсалія сучасного виконавства	44
--	----

Мартьянова А. В.

Сонати для двох фортепіано Ф. Мендельсона: становлення жанру та виконавський діалог	61
---	----

Чуб М. А., Дедусенко Ж. В.

Інтерпретаційні особливості Першого фортепіанного тріо Й. Раффа в контексті камерно-ансамблевого виконавства	78
--	----

Кучеренко С. І., Купріяненко Е. Б.

Роль інтонації у формуванні ансамблевого мислення учасників струнного квартету	99
--	----

Сидоренко М. Ю.

Творча постать Стена Гетца в контексті джазового саксофонного виконавства США	118
---	-----

Лозенко К. О., Юрченко О. П.

Синестетика та інтермедіальність у творчій стратегії Мередіт Монк	135
---	-----

Костенко Н. Є., Стрілець А. М.

Ансамбль народних інструментів «Музичний сувенір»: сучасні форми творчої комунікації	153
--	-----

Щукіна Ю. П., Аннічев О. Є.

Взаємодія режисера з композитором у виставах Оксани Дмитрієвої (2022–2025 роки)	181
---	-----

Розділ 2.

Методологічні й теоретичні виміри актуальної прагматики**Майкл Д. Рейсман**

Тілесна драматична імпровізація як метод зниження стресу в Україні [англ.]	197
--	-----

Островський С. С.

Спектрально-когнітивна модель еволюції музичного слуху: від обертонового ряду до сприйняття гармонії	211
--	-----

Малий Д. М.

Варіантна комбінаторика як техніка композиції: творчий досвід автора	235
--	-----

Новикова Л. І.

Історико-прагматичні аспекти харківської етномузикознавчої дидактики	259
--	-----

Розділ 3.

Історичні розвідки**Сліпченко К. Д.**

Становлення домрової музики для дітей у доробку українських композиторів	276
--	-----

Тан Цзіньюй

«Салонність» як філософія життя та естетика творчості у XIX столітті	296
--	-----

Ван Сяо

Втілення програмності у фортепіанному концерті Лю Дуньнана «Гірський ліс»	314
---	-----

Ващенко О. В., Семенюк О. М.

Драматургія мюзиклу «Jesus Christ Superstar» Т. Райса та Е. Ллойда Веббера	329
--	-----

TABLE OF CONTENTS

Section 1.

Artistic interpretation, communication and strategies of creative interaction***Adelina Yefimenko***

Dictator of Pontus Mithridates VI Eupator: Versions by Mozart, Racine, Guth	9
---	---

Andrii Zhelizko

Timbral–dynamic models of Baroque music and their realization on the ready-selective bayan	25
--	----

Yevheniia Prodous

Romantic stylistic dominant as an aesthetic universal concept of modern performance	44
---	----

Alina Martianova

F. Mendelssohn's Sonatas for Two Pianos: formation of the genre, and performers' dialogue	61
---	----

Maksym Chub, Zhanna Dedusenko

Interpretative peculiarities of J. Raff's First Piano Trio in the context of chamber ensemble performance	78
---	----

Stanislav Kucherenko, Emma Kupriianenko

The role of intonation in the formation of ensemble thinking among string quartet members	99
---	----

Mykhailo Sydorenko

The creative figure of Stan Getz in the context of jazz saxophone performance in the USA	118
--	-----

Kateryna Lozenko, Olha Yurchenko

Synesthesia and Intermediality in Meredith Monk's Artistic Strategy	135
---	-----

Nataliia Kostenko, Andrii Strilets

Ensemble of Folk Instruments "Musical Souvenir": Modern Forms of Creative Communication	153
---	-----

Yuliia Shchukina, Oleksandr Annichev

The creative engagement between the director and composer in Oksana Dmitrieva's productions (2022–2025)	181
---	-----

Section 2.

Methodological and theoretical dimensions of current pragmatics***Michael D. Reisman***

Embodied Dramatic Improvisation for Stress Reduction in Ukraine 197

Stanislav OstrovskiySpectral-cognitive model of the evolution of musical hearing:
from the overtone series to the perception of harmony 211***Dmytro Malyi***Variant Combinatorics as a Compositional Technique: the Author's
Creative Experience 235***Larysa Novykova***

Historical and pragmatic aspects of Kharkiv ethnomusicological didactics 259

Section 3.

Historical explorations***Kseniia Slipchenko***Formation of domra music for children in the works by Ukrainian
composers 276***Tang Jinyu***Salon style as a philosophy of life and aesthetics of creativity
in the 19th century 296***Wang Xiao***The embodiment of program principle in Liu Dunnan's Piano Concerto
"Mountain Forest" 314***Olena Vashchenko, Oksana Semeniuk***The Dramaturgy of the Musical "Jesus Christ Superstar" by T. Rice
and A. Lloyd Webber 329

Розділ 1. ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ, КОМУНІКАЦІЯ ТА СТРАТЕГІЇ ТВОРЧОЇ ВЗАЄМОДІЇ

UDC 7.044/.049.1:159.9

DOI 10.34064/khnum1-77.01

Adelina Yefimenko

The Ukrainian Free University, Ludwig Maximilian University (Munich, Germany),
 Doctor Habil. in Art Studies, Professor,
 Professor of the Faculty of Philosophy
 e-mail: musikwiss@gmx.de; ORCID iD: 0000-0002-4278-5016

Dictator of Pontus Mithridates VI Eupator: Versions by Mozart, Racine, Guth

In Ukraine, the opera “Mitridate, re di Ponto” (“Mithridates, King of Pontus”) is not a part of the established opera repertoire. The article aims to analyse different scholarly perspectives and interpretative approaches to the figure of the dictator Mithridates VI Eupator. The versions by Jean Racine, Wolfgang Amadeus Mozart and Claus Guth are examined and compared. In the contemporary interpretation by the German director, the staging is analysed through the lens of the psychological characterisation of the ruler, and the methods of typification of the dictator figure are identified. The focus is placed on the figure of the dictator as a continuation of the governing style characteristic of totalitarian systems. The article reveals the central idea of the contemporary reading of the problematic of Mithridates and the phenomenon of “mithridatisation”: human existence in an atmosphere of suspicion and fear, as well as the boomerang principle. Guth’s production explicates the ideas of Racine and Mozart through contemporary theatrical means and elevates the dramatic events to the level of philosophical and psychological generalisation. For Ukrainian opera theatres, the article proposes staging Mozart’s opera “Mitridate, re di Ponto” in connection with Crimea. A new directorial concept that could present a contemporary vision of Mozart’s opera within the context of current geopolitical divisions, the death of a dictator, impunity and retribution would undoubtedly attract the interest of Western European opera theatres as well.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Key words: *Mithridates; “mithridatisation”; opera; Racine, Mozart; Claus Guth; contemporary stage interpretation; Crimea, power; typification of the dictator figure; psychopathology.*

Statement of the problem.

Reflecting on the biographies of dictators, which mostly end in murder, suicide, disgrace or oblivion, I will begin the lines about the production of the opera “Mithridates, King of Pontus” by Wolfgang Amadeus Mozart at the Frankfurt Opera with three different, isolated statements.

1. It is obvious that the history of the “Ukrainian Mozart” would have a narrowed horizon if we were to limit ourselves only to the territorial and cultural ties of Mozart-son Franz Xavier, with Lviv. I would venture to renew the ties of the elder Mozart with Ukraine with the ties with Crimea.

2. It is obvious that while working on the opera “Mithridates, King of Pontus”, the 14-year-old Wolfgang Amadeus was interested not only in the historical adventures of an extraordinary personality. The young composer was captivated primarily by the possibilities of a new musical and theatrical experience through the commission of an opera seria to open the carnival season at the Royal Theatre of Milan from his patron, the Habsburg governor of Lombardy, Count Firmian. According to the commission, a specific requirement for the version of the opera’s finale concerned the moral transformation of the dictator monarch: under the power of emotions, Mithridates loses control of the state and transfers power to his son. We will leave the widespread assumption of scholars about the psychological accents of the opera seria “Mithridates, King of Pontus”, which lift the curtain on the “son-father” problem, to psychologists and biographers of the composer.

3. It is obvious that modern stage directors of Mozart’s early opera seria in various theatres in Germany are not interested in the connections between Mithridates and Crimea. But it is with them that I would like to begin reflections on the problem of the relevance of history, interpreted by the German director Claus Guth in the projection from the specific to the general – from the psychopathology of the dictator king Mithridates VI Eupator to the psychology / psychopathology of power as such.

The director's concept of the Frankfurt version of "Mithridates" prompts reflections on the necessity of staging this opera in Ukraine. The death of dictators is an eternal theme, confirmed by the history of mankind, but it seems to be relevant and instructive right now. Arguments in favour of this can be found in abundance, but let us limit ourselves to facts. The honour of the hero of Mozart's opera – the Pontic king Mithridates VI Eupator – is marked by the mountains that rise on the territory of the former ancient city of Panticapaeum (now the Crimean city of Kerch). The history of Mithridates echoes our history: the Crimean peninsula once again suffered an insidious enemy intervention. Thus the problem of historical and geopolitical ties is obvious. But in the article, we will touch on a broader issue, which was outlined by the current Frankfurt production of the opera. The premiere took place on December 7, 2025. In the interpretation, Claus Guth does not pose the viewer with the moralizing tasks that Mozart had in his time. There is no direct talk about the rehabilitation or condemnation of the dictator's actions. Instead, the director analyses various mechanisms of the struggle for power, in particular, reveals the essence of any power using the example of Mithridates' political activity in the optics of a "vicious circle": the power of the usurper generates fear, fear generates betrayal, betrayal ends in murder, bloodshed, war. The new winner seizes power, again generates fear... and so on ad infinitum. The spiral of violence and the struggle for power leads to new violence, new struggle, new deaths. The director does not limit the story of Mithridates to the context of modern political realities, but psychologizes, typifies and generalizes.

For Ukraine today, this opera is not only relevant, not only painfully familiar, but also one that inspires hope. From this point of view, the **relevance and scientific novelty** of the presented research is to typify the figure of the dictator, in which we will follow a chronological path – from historical sources to the modern interpretation of the figure of Mithridates – and connect it with Ukrainian realities.

Recent research and publications. There are many scientific works on the historical role of Mithridates' reign. Among them, there is

an important source – B. C. McGing's book "The foreign policy of Mithridates VI Eupator, King of Pontus" (McGing, 1986), in which the author considers not only wars, but primarily the role of diplomacy and propaganda in Mithridates' strategic plans to conquer Rome. Comprehensive studies of the historical context, from the formation of Pontus to the rise and defeat of Mithridates VI, include Duane W. Roller's work "The Black Sea Empire: the rise and fall of the Mithridates world" (Roller, 2020), which emphasizes the nature of political power during the Mithridates Wars. Unfortunately, there are no known sources, in which Mithridates' methods of achieving power are formulated in the concept of typifying the image of a dictator. In numerous textbook sources, including J. F. Hind's study "Mithridates" (Hind, 1994) in Volume IX of the Cambridge Ancient History, the academic review of the reign of Mithridates is considered only in the context associated with Rome. Information about Mithridates as a rival of the mighty Roman Empire describes his thorny path to power through wars of conquest. But even textbook information about the war of 83–81 BC, in which Mithridates won and a few years later unleashed new armed confrontations against the Romans, informs, sometimes reminds of the style of a typical biopic, but gives indirect answers to the question of the personality of Mithridates: is Mithridates the dictator or the hero who fought against the power of the empire?

For example, how should we interpret the fact of Mithridates' brutal military response to the order of the king of Bithynia to give the Romans the kingdom of Bithynia and Pontus? Some sources, and following them works of art, emphasize the historical role of the king who liberated Asia Minor from the dictates of the Roman Empire (Jean Baptiste Racine). Others describe the strategy of absolute power of Mithridates, who did not want to reconcile with any neighbour and saw rivals everywhere (Wolfgang Amadeus Mozart). At the cost of blood in the war of the two empires, Mithridates ended Roman rule in Asia Minor in the west along the Black Sea coast and annexed Bithynia, Cappadocia, Colchis, the Greek colonies of Tauris, and the Roman provinces of Asia, Thrace, and

Macedonia to the Pontic Empire (132–63 BC). But after subsequent defeats in battles with the Romans, Mithridates only managed to hold on to the provinces of Bithynia and Pontus .

The purpose of the article is to present the historical figure of Mithridates in different interpretations: a real historical character, an opera character and our contemporary. The focus of the correspondingly set research tasks is to present a unique and, at the same time, a typical figure of a dictator, prolonging the style of management of totalitarian systems.

Methods of the research. The methodological orientation of the development of the narrative “Mithridates” in different versions – a play by Jean Baptiste Racine, in musical and theatrical creativity, in the opera by Wolfgang Amadeus Mozart, directed by Claus Guth, is based on the comparative method of studying the figure of Mithridates from the point of view of the history and psychology of the dictator. The method of theoretical generalization allows us to identify the features of the typification of the figure of a dictator doomed to death in any era, in any society.

The main content.

*Mithridates VI Eupator by W. A. Mozart and C. Guth:
Historical and psychological landscapes of interpretation.*

Apparently, young Mozart was familiar with historical sources about the wars, victories, and defeats of the army of Mithridates after 74 BC from the Roman commander Lucullus, which helped him to understand the typical intrigue of human history, namely: to realize the fragility of the victories of one dictator over another. The army of the Pontic emperor was also defeated by the Roman commander Lucius Cornelius Sulla. Mozart dedicated his next opera seria “Lucio Silla” to this dictator, who later himself dragged Rome into the civil war. Let us recall in passing that Pompey also defeated Mithridates, throwing his army back to Nymphaeum in Crimea. This historical period under the leadership of Pompey – the future enemy of Julius Caesar – marked significant changes in the governance of the Roman Empire. But later Pompey was beheaded by Ptolemy XIII in order to curry favour with the next dictator – Julius Caesar.

But Caesar was soon awaited by betrayal and death. Dictators do not live long. But the story of Mithridates' death is special. He survived a political defeat. But returning to his homeland, he committed suicide. A personal family tragedy – the betrayal of his eldest son Farnache, who had made an alliance with the Romans, the betrayal of his bride, who was in love with his younger son Sifare – became the cause of the dictator's death. Victories were followed by defeats.

Recreating the tragedy of Mithridates in an opera is not an easy experience for a young composer, especially since this plot was already popular. However, Mozart approached the development of the dramatic conflict individually. The centre of the opera's drama is not spectacular battles, not military victories or defeats of Mithridates, but a psychological portrait of a ruler in a state of mental breakdown. In music, Mozart recreated a rich palette of states of hopelessness, despair, pain, disappointment, and a desire for death. Mozart's Mithridates loses the will not only to go on military campaigns and political activities, but also the will to live due to the betrayal of the most dear people, which is why he chooses suicide.

It would be useful to briefly recall the well-known fact of Mithridates' death: the dictator could not commit suicide in the usual way for that time (drinking poison) due to the immunity acquired over the years. Throughout his life, the dictator used small doses of poison to protect himself from the treachery of neighbouring dictators. After a series of military and political defeats, Mithridates ordered a trusted servant to pierce his broken heart with a sword. In Mozart's opera, Mithridates commits suicide in solitude. The fact that Mithridates used poison throughout his life reveals early relapses of his mental imbalance and does not fit with the character of a strong ruler. In general, the contradictory traits of the character of Mithridates VI Eupator begin with the etymology of his name in honour of the cult of Persian and Greek solar deity Mithras. As is known, the Pontic emperor came from an ancient dynasty that ruled on the southern coast of the Black Sea. It is known that Mithridates was of noble origin, spoke more than twenty languages, and after the treacherous murder

of his father, was crowned at the age of eleven. His weak position during the regency of his mother was exacerbated by his suspicion: Mithridates was afraid of receiving poison from his mother, who was guilty of murdering his father. In order not to die at the hands of his mother, he hid in exile for a long time.

For Mozart, the key motive for the development of the action was Mithridates' pathological suspicion. The facts of the spread of rumours about his own death and his secret return to his homeland testified to his pathological distrust of everyone – his sons, his bride, his servants, his army. Having lost control of those around him, the dictator loses control of his feelings and actions, which ultimately leads to the voluntary acceptance of death.

This trait of Mithridates' character, rooted in the subconscious due to the youthful trauma of his father's murder and hatred of his mother, is not just strengthened by Claus Guth in the Frankfurt production of the opera, but reaches the level of philosophical typification of the narrative of the "death of the dictator". In his concept, Mithridates is not a historical character, but an archetype of power doomed to self-destruction. His anti-hero Mithridates is a collective prototype of the auto-destructive. From this perspective, Claus Guth's production becomes the material for a broader study of the psychopathology of self-destruction.

Thus, both the composer and the director were indirectly interested in the historical role of Mithridates. For them, the story of Mithridates is a valuable resource for understanding the psychology of a dictator in a game on the edge of life and death and the inevitable doom to death. Omnipotence, concentrated in the hands of Mithridates, is realized causally in the opera. Mithridates built a pyramid of power, having developed not only immunity to poison, but also immunity from the fear that formed in his childhood – fear of his mother. The dilemma of either me or her pushes Mithridates to a pathological act. He poisons his mother and confidently continues on the criminal path of a despot: on the one hand, he asserts himself in wars as a means of expanding borders, on the other, as a means of revealing the need for violence. Mithridates' geopolitical ambitions were not limited to the seizure of Crimea. As is known,

Mithridates's conquests extended east and north in the regions around the Black Sea as far as the Hellenistic Bosporan Kingdom on both sides of the Kerch Strait on the Sea of Azov and the southern coast of the Crimean Peninsula.

However, the driving force behind Mithridate's conquests was fear: of losing power, of being betrayed by allies and subordinates, of himself, of the relentless growth of hatred disguised as a quasi-benevolent idea of freeing the world from Roman dictatorship. In the wars of Mithridates from 89 to 85 BC, which were accompanied by a response to fear – demonstrative cruelty. Fear kept the dictator alive.

But the dialectic of war between empires is cyclical: one dictator is followed by another. The whirlwind of military excitement and political victories ended sooner or later. This or that dictator lost his own life.

Describing the legendary pharmacological abilities of Mithridates, historians inspire the following maxim: power for the sake of power turns a dictator into a paranoid. Mithridates remained in history as a universal remedy against poison known since antiquity, “mithridates”, and his acquisition of immunity to poisons was called “mithridatisation”.

In the Frankfurt production, the director interprets Mithridates' political collapse (war, loss of troops) as a prehistory and background resource that explains the reasons for the dictator's psychological defeat. The dictator's confrontation with his family, not external enemies, is brought to the fore. His shadow subconscious is incomparably larger, more powerful, and more terrifying than himself, as the stage designer working with Claus Guth euphorically showed. In the fight against his shadow, which grows and grows on stage, Mithridates loses.

Undoubtedly, Ukrainians can discern the type of another dictator through the prism of Mithridates' shadow – suspicious, insidious, ruthless, and paranoid.

Mithridates VI Eupator: from J. B. Racine to W. A. Mozart

The analysis of any opera is not complete without knowledge of the literary source of the composition and the libretto. It is well known that the direct source of Mozart's opera was the tragedy of the same name

by Jean Baptiste Racine, in which Mithridates VI (132–63 BC) is highlighted as one of the most influential ruling figures of his time. It is well known that Racine relied on various, sometimes contradictory biographies by ancient Roman and Greek authors – historians, philosophers, poets. Among them are Sallust, Justin, Strabo, Cassius Dio, Diodorus Siculus, Memnon of Heraclea, Appian, Plutarch (Kingston, 2024).

The premiere of Racine's play "Mithridate" was successfully held on January 13, 1673 at the Paris theatre "Hotel de Bourgogne". For that time, it was a blockbuster with a widely developed lyrical line that emphasized the nobility of the dictator. Racine's Mithridates understands the mutual feelings of Sifare and his bride (Racine names her not Aspasia, but Monima) and before his death blesses their union. At the same time, he advises the young to beware of Farnache, who is capable of treacherously killing his brother. The fate of Farnache remains open in the play.

In the preface to the tragedy "Mithridates", Racine noted: "...Everyone will easily notice that I have adhered very faithfully to history. In fact, there were almost no actions in the life of Mithridates that would attract attention and that I would leave out of my tragedy. I have added everything that could vividly show the way of life and the feelings of this ruler: his fierce anger against the Romans, his great courageous spirit, his wit, the art of pretending and, finally, the jealousy that was almost second nature to him. The only thing that is probably less well known is his plan to cross to Italy, which I unfold in my tragedy" (Racine, 1885: 16–17). It is no coincidence that "Mithridates" was a favourite play of Louis XIV, because Racine created a portrait of a hero, a wise commander and an effective ruler. Racine's Mithridates is a charismatic hero-liberator who defended the Hellenistic world from Roman imperialism, heir to Alexander the Great. There is a legend about the moment Mithridates was born: a comet appeared in the sky, foreshadowing the exceptional role of the new-born. But in Racine's play, his thirst for power and problems with his sons and young bride, suspicion, cunning, treachery are secondary themes. Wisdom and greatness of spirit are in the foreground. As is known, literary critics did not support the monarch's fascination with this play, for example,

Mithridates' suicide, which is devoid of tragic force, or the finale of the play without catharsis.

This portrait of the Pontic king did not satisfy Mozart either. The composer turned to the libretto by Vittorio Amedeo Cigna-Santi, previously set to music by the composer Quirino Gasparini (1721–1778), whose legacy includes only three operas. Interestingly, Roland Barthes (Barthes, 1963) saw something operatic in the finale of Racine's play in the spirit of the Baroque traditions of opera seria, for which the *lieto fine* was an obligatory component of the action. But Mozart's *lieto fine* is not dedicated to Mithridates and by no means to the greatness of his spirit. On the contrary, in the opera the happy ending is achieved gradually, in several steps. First, owing to the moral transformation of Farnache, who regrets collusion with the Romans, repents of betrayal and goes over to his father's side in the fight against the enemy. Let us note that in the final scene, the mortally wounded Mithridates, according to the author's remarks in the libretto, contemplates the Roman fleet engulfed in flames, set on fire by Farnache. Also, order is restored in his personal relationship with his former beloved Parthian princess Ismene (we shall note that this character does not exist in Racine's version, she is an invention of the librettist Vittorio Amedeo Cignia-Santi). Secondly, owing to the moralizing conclusion, because the union of Aspasia and Sifare always contains the prospect of a new just order.

It was this dramatic plan that Mozart developed in order to more clearly voice the psychological portrait of the ruthless ancient ruler at the turning point – the moment of awareness of betrayal – the leading driving force of the opera's conflict. Mozart developed a similar idea in his last opera "The Mercy of Titus", which premiered in 1791 in Prague on the occasion of the coronation of Emperor Leopold II to the throne of King of Bohemia. In the opera "Mithridates, King of Pontus", the main character comes to the realization of his own guilt extremely late – only before his death. From a dramatic point of view, the final scene, when the turbulent course of events suddenly breaks off, is important as a justification for the effect of the transformation of the heroes' consciousness in the finale.

No matter how historians evaluate the figure of Mithridates, in Mozart's musical language the ancient ruler appears before us as a paranoid-suspicious dictator whose time has come. And this permanent idea corresponds to modernity. His thoughts, feelings, and behaviour are quite understandable today, more than 250 years after the Milan premiere of "Mithridates".

Mithridates VI Eupator by Claus Gut.

Claus Gut's production of "Mithridates" for the Frankfurt Opera (Mozart, 2025) in collaboration with Madrid's Teatro Real, Naples' Teatro di San Carlo and Barcelona's Gran Teatre del Liceu once again proves the genius of the Salzburg maestro's first opera seria. The directing team, led by Claus Gut, refused to localize the events in Roman antiquity and turned Mithridates into a modern dictator. Christian Schmidt's stage design and Ursula Kudrna's costumes present a modernity unified in the style of the 60s of the 20th century. On the stage Schmidt placed a section of a two-story luxury villa with a high stone facade and an elegant interior lined with wood. Power and wealth are naturally perceived here as synonyms. An army of servants is a component of the interior, especially the figure of the valet (a silent actor), who constantly cleans up after the untidy sons of Mithridates. After the news of their father's death, which is, as is well known, fictitious, they sigh with relief, as if they have received wings, freed from any restrictions. But the result is disappointing – the older brother behaves unceremoniously, tries to rape his father's bride, but the younger brother Sifare, who is in love, saves Aspasia for himself.

The main idea of the scenography is to present not only the problem of Mithridates, but also the problem of family relationships. The rotating stage is divided into two spheres. The first is pictures of real life, events in the interior of the villa. The second is psychological pictures, immersion in the subconscious. Christian Schmidt created the dynamics of movement in a circle, the circulation of space. The director argued this visual concept as a motive of the transformation of power and a reaction to Mozart's music, to its essential core. As Claus Gut noted in an interview, "it (the music – *ed. A.Y.*) presents quite specific interpersonal conflicts, which

I strive to bring as close as possible to the perception of the audience – precisely because they are distinguished by a high degree of recognizability and comprehensibility. It seemed almost inevitable to me to present this family story in a realistic stage environment, since only under such conditions does the possibility of direct identification open up. At the same time, in some extremely long arias, transitions to fundamentally different dimensions are opened up from time to time – the spheres of dreams, fears and ideas about the afterlife. Both of these levels coexist on an equal footing. Therefore, I intended to make a new artistic attempt for myself – within the framework of one evening to respond to this idea with the help of two completely different aesthetic systems, which, however, I do not perceive as contradictory. On the contrary, I consider them as a reflection of the score itself” (Mozart, 2025: 8). And the stage designer Christian Schmidt, in turn, realized the director’s idea as a visual contrast between realism and an abstract vacuum with a curved high wall.

For three hours, attention is focused only on the same five main characters: their actions are closely intertwined, musical contrasts are perceived as effective or intuitive. To the question: how to give space to what is happening outside the realistically presented conflicts, the director’s team found a radical answer, which was to create an abstract space open to the individual associations of each viewer, perhaps a kind of intermediate dimension between life and death.

Owing to the scenographic solution of this abstract space – a semi-circular grey surface with dark holes – an effect is created, akin to the phenomenon of visual disorientation, reminiscent of a state of mild dizziness. The figures that appear in this space are elusive, unstable, and in constant motion. Images of dreams, subconscious visions, visualize moments of loss of control functions by consciousness. It is for the scenes placed in abstract space that the director connected choreography (Sommer Ulrikson) in order to represent not so much the figures of the protagonists or their doubles, but the conditional dynamics of excesses and energies that work on a subconscious level, affect the psyche, etc. All the protagonists, together with the understudies, are also involved

i the choreographic action; in which, along with the movement, the light-and-shadow background effects on the backdrop of the stage impress. In the scene of Mithridates' death, a turning point occurs, masterfully designed in the play of light and shadow: Mithridates in abstract space casts a giant shadow on the back wall, which his sons cannot reach, and they retreat under the pressure of this terrible dark majesty.

Conclusions and prospects.

In general, the production of "Mithridates, King of Pontus" is about, on the one hand, the usurpation of power, and on the other, the impulses of confrontation among the protagonists. Various force fields collide, in critical situations the influence of the inner voice and individual factors that determine human behaviour in society and the internal dynamics of sensory processes are analysed. Mozart could hardly have experienced on his own those phenomena that become the subject of interaction between the characters – love, betrayal, relapses of rage and violence, subconscious fantasies, thoughts of death. But his music reflects the most extreme affective states with amazing truthfulness. Through the virtuoso mastery of traditional compositional means, something deeper shines through in the music – an intuitive understanding of the human psyche. Obviously, Mozart had an exceptionally developed ability to observe. When he was offered a libretto that he could not choose himself, the observations were realized in the process of interpreting the story and the characters of the protagonists by means of musical dramaturgy. If we realize the hypertrophied figure of Mithridates the father – this is the idea developed by Claus Guth – and also take into account the fact that during the creation of the opera the young Mozart travelled about Italy with his father Leopold Mozart, it is possible that the creative process was carried out as a reflection of his own experience.

At the same time, the psychologism of Guth's interpretation is not the only achievement of the production of "Mithridates, King of Pontus". The directing team, led by Guth, offers a fascinating multi-level reading of this Mozart opera in order to convincingly highlight the musical merits of the composition. Thus, against the background of a grey high wall –

a symbol of the subconscious space – the characters meet not only with their numerous doubles (pantomime of extra dancers), but also interact with the situation of the growth of their own “Ego”. In addition, in the orchestra there are clear motifs of the future Mozart (owing to the convincing conducting of Leo Hussain). In particular, intonation comparisons with the arias of Electra from “Idomeneo”, Donna Anna from “Don Juan”, and the Queen of the Night from “The Magic Flute” are brightly voiced.

I would also like to note the modern, successfully implemented idea by Claus Guth regarding the typification of the figure of a dictator: programmed to destroy the unsubmissive to the system, the existence of everyone in an atmosphere of suspicion and fear, the boomerang rule. And this is the main idea of the production, which expounds the ideas of Racine and Mozart with modern stage means. Instead of presenting the place and time of action in the conditions of modern realities, the director successfully transfers the events to the level of philosophical and psychological generalization. The image of Mithridates, who successfully opposed the Romans for more than forty years, in the projection onto a personal conflict, reveals the weak features of every tyrant. The reverse side of cruelty, readiness to kill real or imaginary enemies is psychopathology, readiness for self-destruction.

And in conclusion – briefly about the idea of the connection between Mithridates and Crimea expressed at the beginning of the article. I am convinced that Ukrainian opera theatres will be interested in the opportunity to present the modern vision of Mozart’s opera, to follow European colleagues in showing unique interpretations of Mozart’s opera in the context of the modern geopolitical division of the world, as well as to develop the idea of the death of the dictator and debunk the illusion of their impunity.

REFERENCES

- Barthes, Roland (1963). *Sur Racine [On Racine]*. Paris: Éditions du Seuil [in French].
- Hind, John G. F. (1994). “Mithridates. In *The Cambridge Ancient History*, Vol. IX: The Last Age of the Roman Republic, (Edited by J. A. Crook, A. Lintott, & E. Rawson), (pp. 129–164). Cambridge: Cambridge University Press [in English].

- Kingston, Rebecca (2024). Racine's Mithridate: the Tragic Course of Political Tyranny. In *Racine's Tragedies of Tyranny*, (pp. 157–167). Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004695689> [in English].
- McGing, B. C. (1986). *The Foreign Policy of Mithridates VI Eupator, King of Pontus*. Leiden: E.J. Brill [in English].
- Mozart, Wolfgang Amadeus (2025). *Mitridate, re di Ponte [Mithridates, King of Ponte]*. *Oper Frankfurt*. (Programmheft [Program booklet]). Frankfurt: Druckerei Zeidler [in German].
- Racine, Jean-Baptiste (1885). Mithridate, tragédie. Préface. In *Œuvres de J. Racine*, Tome/Vol. III: Mithridate. Iphigénie. Phèdre. Esther. Athalie, (pp. 16–21). Paris: Hachette & Cie [in French].
- Roller, Duane W. (2020). *Empire of the Black Sea: The Rise and Fall of the Mithridatic World*. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190887841.001.0001> [in English].

Єфіменко Аделіна Геліївна

Український Вільний університет, Університет Людвіга Максиміліана
(Мюнхен, Німеччина),

доктор мистецтвознавства, професор,
професор філософського факультету

e-mail: musikwiss@gmx.de; ORCID iD: 0000-0002-4278-5016

Понтійський диктатор Мітрідат VI Євпатор: версії Моцарта, Расіна, Гута

Постановка проблеми. У статті порушено проблему інтерпретації історичної постаті понтійського царя Мітрідата VI Євпатора в мистецькому та сучасному культурному дискурсі, зокрема в контексті осмислення феномена диктаторської влади. Можливість актуалізації опери В. А. Моцарта «Мітрідат, цар Понтійський» у сучасному геополітичному та культурному контексті викликає необхідність переосмислення образу історичного правителя як носія універсального типу влади, яка проявляє себе в різні історичні епохи.

Мета, методологія та наукова новизна дослідження. Метою дослідження є аналіз різних інтерпретацій образу Мітрідата – історичної, літературної та музично-театральної – у версіях Жана Батіста Расіна, Вольфганга Амадея Моцарта та сучасного режисера Клауса Гута. Методологічною основою роботи є компаративний аналіз, що поєднує історичний, мистецтвознавчий і психологічний підходи, а також метод теоретичного узагальнення,

спрямований на виявлення типологічних рис образу диктатора. Наукова новизна дослідження полягає у спробі типізації постаті Мітрідата як архетипу влади, приреченої на самознищення, та у трактуванні сучасної сценічної інтерпретації опери як моделі філософського і психологічного осмислення феномена диктатури та образу диктатора, приреченого на смерть у будь-яку епоху, у будь-якому суспільстві.

Результати дослідження. Постать Мітрідата VI Євпатора розглянуто в різних іпостасях: реального історичного діяча, персонажа опери та її драматичного першоджерела, в її проєкції на сучасність. У результаті дослідження встановлено, що в різних художніх версіях образ Мітрідата трансформується від героїзованого правителя до психологічно складного персонажа, у свідомості якого домінують підозріливість, страх і внутрішній конфлікт, що приводять його до трагічного кінця. Сучасна постановка опери Моцарта режисером Клаусом Гутом переносить акцент із історичних подій на універсальність механізмів влади, демонструючи циклічність насильства, взаємозв'язок страху, зради та самознищення. Відзначено сучасну, вдало реалізовану ідею Клауса Гута щодо типізації фігури диктатора: запрограмованість на знищення непокірних систем, існування кожного в атмосфері підозри і страху, правило бумерангу. Наголошено, що головна ідея постановки експлікує сучасними сценічними засобами ідеї Расіна і Моцарта. Замість того, щоби осучаснювати місце і час дії, режисер вдало виводить події на рівень філософського і психологічного узагальнення. Образ Мітрідата, правителя та завойовника, який успішно протистояв римлянам понад 40 років, у проєкції на особистісний конфлікт розкриває слабкі риси кожного тирана. Зворотним боком жорстокості, готовності вбивати реальних чи уявних ворогів стає психопатологія, готовність до самознищення.

Висновки. У висновках підкреслено, що інтерпретація образу Мітрідата як типового диктатора дозволяє розглядати оперу Моцарта не лише як історичний твір, а й як актуальне художнє висловлювання про психологію влади, що зберігає значущість у сучасному культурному та суспільному контексті.

Ключові слова: Мітрідат; «мітридاتیзація»; опера; Расін; Моцарт; Клаус Гут; сучасна режисерська інтерпретація; Крим; влада; типізація фігури диктатора; психопатологія.

Стаття надійшла до редакції 9.12.2025,
рекомендована до друку 12.12.2025, оприлюднена 26.12.2025.

УДК 780.647.2.091.3:7.034.7(045)

DOI 10.34064/khnum1-77.02

Желізко Андрій Богданович

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,

аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства

e-mail: andriyzhelizko512@gmail.com

ORCID iD: 0009-0006-7325-5946

Темброво-динамічні моделі барокової музики та їх реалізація на готово-виборному баяні

У статті розглянуто історико-естетичні засади формування динамічної виразності в бароковій музиці та особливості її сучасної інтерпретації на готово-виборному баяні. Проаналізовано риторичну природу барокової динаміки, що функціонувала не як система графічних позначень, а як сукупність інтонаційно-фразувальних, тембрових і артикуляційних механізмів. Показано, що обмежені конструкційні можливості клавішних інструментів XVII–XVIII століть сформували комплекс опосередкованих динамічних засобів, які забезпечували внутрішню рухливість музичної фрази. Обґрунтовано принципи перенесення цих моделей у баянну інтерпретаційну практику, зокрема через застосування терасної динаміки, регістрових контрастів та стилістично вмотивованої артикуляційної диференціації. Висвітлено методологічні підходи до адаптації органної та клавірної фактури, спрямовані на збереження поліфонічної логіки й барокового Klangideal у межах сучасної техніки виконання.

Ключові слова: барокова динаміка; терасна динаміка; мікродинамічні відтінки; музична риторика; артикуляційна диференціація; темброво-регістрова організація баяна; поліфонічна прозорість; фразування; адаптація органної фактури; афект у бароковому виконавстві.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Постановка проблеми.

Осмислення динамічної виразності в бароковій музиці вимагає врахування її риторичної природи, адже мінімальна кількість динамічних позначень у джерелах XVII–XVIII століть не відображає реального спектра виражальних можливостей стилю. Барокове звуковедення формувалося через інтонаційно-фразову логіку, артикуляційні моделі та темброві контрасти, а не через фіксовану графіку. Сучасний баян, що має значно ширші динамічні й акустичні ресурси, ставить перед виконавцем завдання поєднати історичні принципи барокової виразності зі специфікою баянного звучання, зумовленого технічною природою інструмента. Відсутність узгодженої методики такого перенесення підкреслює актуальність теми та *наукову новизну дослідження* цієї проблематики.

Останні дослідження та публікації за темою. Трактати Ф. Куперена (Couperin, 1716), Й. Маттезона (Mattheson, 1739), Й. Кванца (Quantz, 1752) містять фундаментальні положення щодо барокової артикуляції, інтонації, риторичних моделей і способів формування виразності виконання. У працях Р. Норта (North, 1887), А. Швейцера (Schweitzer, 1905), А. Долмеча (Dolmetsch, 1915), Е. Бодкі (Bodky, 1960) та Р. Донінгтона (Donington, 1973) системно розглядаються принципи барокового музичного мислення, особливості роботи з клавірною та органною фактурою й механізми фразової організації. В українському музикознавстві значний внесок у дослідженні стилістики старовинної музики належить Н. Герасимовій-Персидській, Т. Гусарчук (Герасимова-Персидська, Гусарчук, 2004), О. Шадриній-Личак (Шадріна-Личак, 2011), С. Шабалтіній (Шабалтіна, 2013), С. Соланському (Соланський, 2013), Н. Сікорській (Сікорська, 2016) та Н. Свириденко (Свириденко, 2017).

У сфері баянної інтерпретації, зокрема в осмисленні барокової поліфонії, провідну роль відіграли праці М. Оберюхтіна (Оберюхтін, 1973), С. Карася та А. Душного (Карась, 2006; Душний, Карась, 2021), С. Грінченка та В. Охманюка (Грінченко, Охманюк, 2023; Охманюк, 2020), О. Коменди (Охманюк, Коменда, 2020) та інших авторів.

Попри це, адаптація барокових динамічних, тембрових та артикуляційних принципів в контексті баянного виконавства висвітлена фрагментарно, що зумовлює потребу у комплексному науковому вивченні цього питання.

Метою дослідження є визначення історичних і методологічних засад барокової динамічної системи та обґрунтування способів її стилістично коректної адаптації до сучасної баянної інтерпретації з урахуванням конструкційних і акустичних можливостей інструмента.

Методологія дослідження. Робота спирається на історико-стилістичний аналіз трактатів XVII–XVIII століть; порівняльне дослідження клавірної, органної та баянної фактури; виконавсько-аналітичний підхід до фразової й інтонаційної організації барокових творів, а також сучасні принципи транскрипції та інтерпретації поліфонічного репертуару. Сукупність цих методів дає змогу визначити особливості перенесення барокових моделей виразності на інструмент з іншою конструкційною та тембровою природою.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Дослідження динаміки як одного з ключових чинників художньої виразності барокової музики потребує, окрім аналізу її технічних, акустичних та інструментальних параметрів, ще й комплексного осмислення естетичних засад виконавської практики XVII–XVIII століть. Узагальнене уявлення про нібито «обмежену» або «умовно другорядну» роль динамічних відтінків у музиці Бароко є спрощеним підходом, що не враховує складної логіки звукової організації, притаманної тогочасній музично-виконавській культурі. У межах барокової естетики динаміка функціонувала не стільки як фізична зміна гучності, скільки як багаторівневий риторичний механізм, який структурував фразування, визначав логіку музичної інтонації та формував емоційно-смісловий контур твору. Іншими словами, замість довгих поступових нарощувань гучності, характерних для музики епохи Романтизму, у добу Бароко важливою була внутрішня структурна виразність кожної фрази та музичної фігури. Відповідно, динаміка

в барокових творах – це насамперед засіб смислової організації музичної мови, тісно пов'язаний із прийомами риторики.

Виконавська практика Бароко засвідчує, що формування динамічної виразності значною мірою залежало від інтерпретатора. Оскільки нотний текст містив лише загальні структурні орієнтири, саме виконавець визначав характер нюансування, спираючись на темброві переходи, артикуляційні відтінки, мікроагогіку та риторичні інтонації. Ці засоби були невід'ємною частиною стилю й забезпечували передавання певного афекту, який композитор у нотному тексті часто позначав лише опосередковано.

Питання нюансування ставало особливо складним у контексті виконавства на клавішних інструментах тієї доби. Щипковий механізм клавесина унеможлиблював поступові динамічні зміни, тоді як на органі рівень звучності визначався вибором мануалу і регістрів, які впливали на характер та інтенсивність звуку. Клавикорд, попри здатність реагувати на силу дотику, мав занадто слабку акустичну віддачу, щоб забезпечити широкий динамічний діапазон. Через конструкційну обмеженість інструментів виконавці не могли спиратися на фізичне регулювання динамічної амплітуди звуку і змушені були формувати виразність іншими засобами – насамперед логікою фразування, артикуляцією та риторичними акцентами. Саме вони й створювали відчуття природної плинності музичного розвитку там, де сама механіка інструмента не могла його забезпечити.

У подібних умовах особлива увага до фразової організації та дрібних динамічних відтінків набувала принципового значення, пряме підтвердження чому знаходимо у трактаті Франсуа Куперена *«Мистецтво гри на клавесині»*, де композитор формує розгорнуту систему виконавських рекомендацій, покликану компенсувати динамічні обмеження клавішних інструментів епохи Бароко: акцентує спорідненість музичного мовлення з поетичним, підкреслює необхідність теоретичної підготовки – володіння гармонічними, мелодичними та ритмічними закономірностями музичного мислення. Важливе місце у його праці посідає й поняття «музичної пунктуації». У передмові до третьої

збірки клавесинних п'єс Куперен уточнює: «Ви знайдете у ній (збірці) новий знак – ’; він означає закінчення мелодії або фрази, і вказує на те, що закінчення однієї мелодії треба відокремити від початку наступної» (цит. за: Свириденко, 2017: 33). Викладені ним принципи наголошують, що барокова виразність значною мірою залежала від здатності виконавця моделювати інтонаційно-фразову структуру без опори на механічні динамічні засоби інструмента.

Особливого значення в бароковій клавірній традиції набуває концепція *cantabile*, яку Бах розумів як універсальний принцип гри. У передмові до двоголосних і триголосних інвенцій Й. С. Бах прямо зазначав, що метою цих композицій є навчити клавесиніста «...досягти манери *cantabile* у грі» (цит. за: Шабалтіна, 2013: 101). Це означає, що «співучість» сприймалася не як зовнішній ефект, а як результат продуманої фразової інтонації, яку виконавець мав сформувати сам. А. Швейцер, аналізуючи бахівський стиль, наголошував на тому ж принципі: «Як відомо, гра легато в строгому сенсі була започаткована самим Бахом. Однак його легато, далеко не одноманітне, передбачає нескінченну різноманітність акцентів та інтонацій. Воно має бути диференційованим та оживленим так само, як гра легато на скрипці. Немає жодної дрібної деталі фразування, яка не мала б першорядного значення. У багатьох оркестрових партіях майстер вказував фразування такт за тактом, щоб запобігти будь-якому непорозумінню з боку виконавця. ... Цілком природно, що те саме фразування буде застосовуватися до творів для клавесина, майже всі з яких дійшли до нас без найменших вказівок на це ...» (Швейцер, Schweitzer, 1905: 405). Ці спостереження підкреслюють, що саме фразова логіка, а не механічні динамічні засоби, забезпечувала виразність бахівської фактури.

З огляду на це, зазначимо, що у виконавській практиці барокової епохи динаміка не функціонувала як система прямих письмових вказівок, а була складовою загальної музичної риторики, пов'язаної з тембром, артикуляційним профілем, ритмікою та характером інтонаційного розгортання. Відсутність у партитурах Й. С. Баха вказівок *crescendo* та *diminuendo* не означала, що ці процеси не мали місця

у виконанні. Барокові музиканти поступово уклали розгалужену систему непрямих засобів моделювання динамічної виразності. Серед них – темброва диференціація (зміна мануалів і регістрів на органі, використання різних рядів струн на клавесині), а також агогічні прийоми: дрібні коливання темпу, риторичні затримки чи прискорення. Ці засоби не повторювали функцій механічної динаміки, а створювали її художній еквівалент, який забезпечував органічну рухливість фрази та відповідність загальному афектові твору.

Важливе місце у бароковій виконавській практиці посідала артикуляція: варіювання штрихів, характеру атаки та тривалості звука створювало ефект природного ведення фрази, компенсуючи технічні обмеження клавішних інструментів, які не могли забезпечувати поступові динамічні переходи. Саме поєднання артикуляційних нюансів із тембровими й агогічними відтінками формувало внутрішню енергію та структуровану виразність музичного образу навіть за майже повної відсутності авторських позначень у нотах. У науковій літературі зазначається, що динаміка у бароковій музиці була зосереджена на локальних інтонаційних змінах, що забезпечували прозорість структури та емоційну диференціацію музичної думки. Ці мікродинамічні ефекти – своєрідна «гра світла і тіні» у звуковій фактурі – підкреслювали емоційну наповненість музики значно більшою мірою, ніж масштабні градації гучності, характерні для пізніших епох.

Саме така внутрішня динамічна активність була ключовою умовою виразності, що підтверджують і свідчення музикантів тих часів. Джуліо Каччіні, аналізуючи природу афекту в музиці, підкреслював фундаментальне значення тонких відтінків звучання: «У посиленні та послабленні голосу, у вигуках – основа пристрасті» (цит. за: Donington, 1973: 292). Цю ж думку розгортає Р. Норт, порівнюючи динамічні переходи з поступовими градаціями кольору чи рухом повітряної хвилі: «Далі я б хотів, щоб вони [початківці] навчилися наповнювати та пом'якшувати звук, як відтінки у вишивці, у відчутті, щоб він був схожий також на порив вітру, який починається з м'якого подиху та поступово наповнюється силою, що змушує все згинатися,

а потім знову пом'якшується, перетворюючись на щось спокійне, і так зникає» (North, 1887: 76). Разом ці висловлювання відображають загальний принцип барокової естетики: динамічна інтонаційність постає не як механічне збільшення чи зменшення сили звуку, а як гнучке, інтонаційно вмотивоване моделювання фрази.

Додатковим доказом важливості динамічного мислення у барокових композиторів є оркестрова практика того часу. Характерний приклад – партія гобоя *d'amore* в арії «*Phoebus, deine Melodie*» з кантати Й. С. Баха «Феб і Пан» (BWV 201) (Bach, 1729), де надзвичайно послідовно застосовані динамічні контрасти для підкреслення драматургічних елементів у музичній фразі. Цей факт демонструє, що навіть за мінімальної графічної фіксації композитор, володіючи тонким розумінням динамічного потенціалу музичних інструментів, активно використовував його в оркестрових творах, де технічні умови давали змогу ширше реалізовувати динамічні ефекти. Наприклад, у згаданій арії гобоя *d'amore* Й. С. Бах розписав динаміку в деталях, доводячи, що ефекти *crescendo* й *decrescendo* йому добре відомі.

Отже, можна стверджувати, що у бароковій традиції динамічна виразність функціонувала як органічна складова музичного мовлення, формуючись передусім тембровими та риторичними засобами, а не системою графічних позначень. Звідси випливає: інтерпретація клавірних творів Й. С. Баха вимагає від сучасного музиканта не буквального дотримання тексту, а опори на стилістичне мислення, у межах якого динаміка існує як підтекст і «прочитується між рядків». Аналіз оркестрового письма барокового періоду дає підстави припустити, що обмежена механіка тодішніх клавішних інструментів стримувала композиторів у фіксації динамічних градацій. Збільшена кількість динамічних ремарок в оркестрових творах композиторів доби Бароко засвідчує усвідомлене використання ними динаміки як одного із ключових чинників формування архітектоніки та драматургії музичного полотна.

Розуміння цих історичних закономірностей безпосередньо впливає на сучасне виконання барокового репертуару на баяні –

інструменті з ширшим динамічним діапазоном і значно гнучкішим механізмом звуковедення. Завдання виконавця полягає не лише в тому, щоби використати переваги інструмента, а й у збереженні базових стильових традицій, передусім терасного принципу організації динаміки. Узгодження історичних моделей звукової рельєфності з технічною природою баяна дає можливість розширити виразовий потенціал інструмента, не порушуючи естетичної логіки барокової музики. Саме баланс між стилістичною автентичністю та природністю фразування дозволяє уникнути як надмірної формалізації звукового рельєфу, так і небажаної романтизації, що здатна спотворити первісний художній задум. Як влучно зауважив дослідник Ервін Бодкі, «тривалі кресцендо, що розвиваються протягом кількох тактів, які нас інстинктивно спонукають застосувати педаль в органному пункті ..., є ... абсолютно “небахівськими” <...>. Під час виконання клавесинних творів на фортепіано, невеликих *crescendo* та *diminuendo* жодним чином не слід уникати, оскільки без них звучання сучасного інструмента буде нестерпно тьманим (або монотонним). Проте необхідно бути дуже уважним, щоби чітко розмежувати динамічні рівні для різних “звукових терас” (або пластів); зокрема, “ефекти відлуння” мають бути передані з максимальною точністю» (Bodky, 1960: 94). Це зауваження цілком відповідає бароковій логіці: навіть використовуючи сучасний інструмент із розвиненою міховою динамікою, виконавець повинен зберігати характерну для стилю доби терасну побудову динамічних рівнів, доповнюючи її стриманими локальними відтінками.

Звідси природно випливає й друга стратегічна складова інтерпретації – темброво-регістрова організація, яка для баяна є не менш визначальною, ніж динамічна. Саме регістрові зміни дають можливість відтворювати принцип поступового тематичного нашарування – одну з основ барокової поліфонії. У фузі кожне нове проведення теми може отримати окреме темброве забарвлення, завдяки чому голоси чітко диференціюються й утворюють об’ємний внутрішній діалог. Такий прийом безпосередньо співвідноситься з бароковим контрастом *tutti-solo*, забезпечуючи прозору поліфонічну драматургію. Водночас

надзвичайно важливо підтримувати збалансоване звучання правої та лівої клавіатур баяна: гармонійний розподіл тембрів і гучності формує цілісну музичну тканину. Ретельно підібрана регістрова палітра дозволяє досягати своєрідного «хорального» звуку, за аналогією з органною практикою, коли кожен голос зберігає індивідуальний тембр, але водночас інтегрується в спільну звукову архітектуру твору.

Використання регістрів у процесі виконання набуває багатоглибкого функціонального значення, оскільки визначає акустичні параметри тембру і динаміки, а також виконує важливу стилістично-інтерпретаційну роль. Вдале перемикання регістрів допомагає виокремлювати структурні елементи композиції, акцентувати ключові тематичні моменти й створювати своєрідну «звукову візуалізацію» тексту, що дозволяє глибше розкрити його драматургічний потенціал. До того ж, регістрові переходи підтримують поліфонічну прозорість, запобігаючи надмірному ущільненню фактури. Така стратегія допомагає уникнути ситуації, коли через занадто «густе» звучання окремі голосові лінії втрачають виразність, а інтонаційний малюнок твору – чіткість.

Зауважимо, що на органі та клавесині регістрові системи (мануали) істотно обмежують можливість динамічного розрізнення окремих голосів в межах одного мануалу. Усі ноти, зіграні на ньому, звучать практично з однаковою гучністю, що впливає на характер поліфонічного викладу. Схожа ситуація спостерігається і на баяні: спроба виділити один голос динамічним посиленням неминуче веде до збільшення гучності всього супроводу, тому індивідуальне динамічне акцентування окремої голосової партії стає технічно неможливим. За таких умов, виразно показати окремі голоси на баяні можна лише за допомогою інших виконавських засобів – передусім тонкої диференціації артикуляції, контрастів у штрихах та тембрових відтінках. Як результат, баяніст змушений постійно балансувати між прагненням повністю реалізувати великий динамічний потенціал сучасного інструмента та необхідністю збереження історичного стилю, що вимагає стриманості й композиційної логічності у застосуванні виражальних прийомів. Водночас баян вирізняється високою гнучкістю

динамічного діапазону і здатністю до надзвичайно тонких темброво-динамічних нюансів, які часто виходять за межі нотної фіксації. Ця властивість відкриває значні можливості для інтерпретації, збагачуючи палітру художніх засобів у рамках барокової стилістики.

Отже, динамічна палітра сучасного виконавця барокової музики формується не лише на основі авторських вказівок, а й з урахуванням широкого спектра чинників: стилістичних рис епохи, жанрової специфіки, художнього характеру твору та індивідуальної інтерпретаційної концепції. Скажімо, позначення *forte* у Прелюдії та фузі ля-мінор Й. С. Баха (органна фактура) та у двоголосній інвенції Фа-мажор (клавірна фактура), попри графічну подібність, виконують різні функції. У першому випадку *forte* відображає архаїчну органну масштабність звучання, у другому – вказує на підкреслену активізацію лінійної поліфонічної тканини. Відповідно, нюансування на баяні повинно бути усвідомленим, варіативним і стилістично доречним – узгодженим із композиторським стилем, жанровою природою твору та темброво-фактурними умовами.

У процесі адаптації барокових поліфонічних творів для виконання на сучасних клавішних інструментах постає завдання не лише передати динамічні відтінки, але й відтворити автентичний тембровий колорит – одну із ключових складових барокового *Klangideal* (ідеалу звучання). Перенесення органної тембрової палітри на фортепіано нашкоджується на об'єктивні труднощі: відсутність реєстрової системи та обмежені можливості інструмента щодо тембрового розмежування й багатства обертонів. Тому піаніст, виконуючи транскрипції органних творів, змушений компенсувати брак тембрової диференціації іншими засобами – виразнішою артикуляцією, тоншими динамічними відтінками та підвищеною гнучкістю фразування. На відміну від фортепіано, баян, завдяки своїй багатотембровій природі та наявності численних язичкових реєстрів, надає значно ширші можливості інтерпретації барокових органних творів Його конструкція – з реєстрами на кшталт «фагот» , «кларнет» , «орган» , «піколо» , «тутті»  тощо – дозволяє не лише моделювати окремі органні

тембри, але й відтворювати складні ефекти органного звучання. Зокрема, баяніст може комбінувати різні регістри для створення насиченого тембру чи протиставляти окремі пласти звучання, подібно до двох мануалів органа. Можливість швидкого перемикання регістрів у процесі гри фактично відтворює органний принцип регістрування, забезпечуючи гнучку темброву артикуляцію та істотно збагачуючи інтерпретацію. Завдяки цьому виконавець може з достатньою точністю передати авторський задум щодо звучання, зберігаючи стилістичну автентичність і бароковий характер навіть у сучасній баянній транскрипції.

Попри зазначені переваги баяна як інструмента для виконання барокової музики, слід враховувати і певні обмеження, що виникають під час адаптації органних композицій. Багато барокових творів – особливо фуг і токатних циклів – відзначаються високою поліфонічною насиченістю. У таких композиціях нерідко залучено чотири, п'ять або й більше самостійних голосів, кожен з яких розвивається за принципом рівномірного та безперервного голосоведення. Практична реалізація дослівного перенесення органної фактури на баян ускладнюється передусім через специфіку клавіатурної будови інструмента. У баяна значно менше клавіш (звуквисотний діапазон) у порівнянні з розгалуженою системою мануалів і педалей органа. Крім того, фізіологія гри на баяні (необхідність утримувати велику кількість незалежних голосів і одночасно формувати для них окрему артикуляцію) накладає додаткові технічні обмеження. У результаті неможливо без змін відтворити всі параметри органної фактури – виникає потреба в інтерпретаційному переосмисленні музичного матеріалу.

За таких умов виконавець змушений проводити ґрунтовний аналіз і трансформацію тексту. Це може включати спрощення окремих голосів, скорочення дублювань, використання октавних транспозицій або зміну принципів фактурної подачі. Важливо підкреслити, що такі зміни не є механічним скороченням чи полегшенням твору. Навпаки, вони вимагають глибокого аналітичного підходу, метою якого є збереження внутрішньої логіки композиції, її формальної цілісності та стилістично-інтонаційної автентичності.

Висновки.

Огляд історичних засад барокового музичного мислення свідчить, що у XVII–XVIII століттях динаміка розглядалася як глибинний структурно-риторичний чинник, а не просто як показник гучності. Її природа визначалася специфічною для музики доби Бароко взаємодією артикуляції, тембру та інтонаційної логіки для відтворення певного афекту, через що роль виконавця набувала першорядного значення. Той факт, що в нотах барокових творів дуже мало динамічних вказівок, не означає відсутності динамічного плану в музиці. Радше це вказує на іншу модель звукової реалізації твору: композитор свідомо залишав виконавцю право і обов'язок домислити його динамічну конфігурацію, керуючись його стилем, риторичним змістом та характером. Провідні барокові клавішні інструменти, хоч і були конструкційно обмежені, породили цілий комплекс опосередкованих засобів виразності: контраст мануалів на органі, різноманітність штрихів на клавесині, пластичність звуку на клавикорді тощо. Завдяки цим прийомам виконавці могли моделювати внутрішнє розгортання фрази без жодної графічної інструкції. Саме тому барокова динаміка постає як комплексна категорія, де риторична інтонація, агогіка та артикуляція виконують роль прихованих динамічних засобів.

У цьому контексті сучасна баянна інтерпретація відкриває новий вимір осмислення барокової динамічної системи. Баян як інструмент має значно ширший динамічний діапазон, гнучку міхову артикуляцію та багату палітру тембрових реєстрів. Це дозволяє моделювати такі контрастні чи поступові рівні звуку, які були недоступні бароковим клавішним інструментам. Однак настільки широка палітра виражальних можливостей вимагає обачності, адже надмірне застосування сучасних прийомів може деформувати барокову стилістику, побудовану на стриманості, рівновазі та чіткому голосоведенні. Розширення динамічних і тембрових можливостей логічно висуває питання адаптації органного репертуару для баяна, внаслідок чого виникає потреба узгодити технічну мобільність сучасного інструмента із закономірностями барокового письма. Перенесення поліфонічної насиченості

органної фактури на баян передбачає продуманий перерозподіл голосів, корекцію фактури та ретельний добір регістрів. У цьому процесі зміни не означають спрощення: йдеться про інтерпретаційну реконструкцію, спрямовану на збереження пропорцій форми й внутрішньої логіки розвитку, закладених композитором. Баян виступає не як заміник органа, а як інструмент, здатний виявити додаткові пласти драматургії – за умови точного дотримання історичної стилістики.

Отже, динаміка в бароковій музиці постає насамперед як категорія смислової організації, що визначає риторику звучання, структуру фразування та характер афекту. Її сучасне відтворення на баяні ґрунтується не на простому розширенні динамічного контрасту, а на осмисленому поєднанні історичних принципів із технічними можливостями інструмента. Такий підхід забезпечує стилістично цілісну, драматургічно вивірену та художньо переконливу інтерпретацію, у якій традиція барокової риторики органічно поєднується з актуальними виразовими ресурсами сучасного баянного виконавства.

Перспективи дослідження. Подальше осмислення порушеної проблематики видається логічним продовженням окреслених висновків. Воно може бути спрямоване на поглиблення виконавсько-аналітичного вивчення барокової динаміки в межах конкретних жанрових і формотворчих моделей клавірної та органної музики XVII–XVIII століть. Перспективним видається поглиблене вивчення темброво-динамічних стратегій у різних типах поліфонічних форм (інвенції, фуґи, пасакалії) з урахуванням їхньої функціональної драматургії та риторичного навантаження. Окремого дослідження потребує систематизація регістрових моделей баяна як інтерпретаційного еквівалента органних мануалів і внутрішньо диференційованої тембрової організації клавірної фактури, а також вироблення методики їх стилістично вмотивованого застосування у поліфонічному викладі. У ширшому науково-практичному вимірі результати таких досліджень можуть стати підґрунтям для формування цілісної методології виконання барокового репертуару на готово-виборному баяні, а також бути інтегровані у педагогічну практику фахової підготовки баяністів.

ЛІТЕРАТУРА

- Герасимова-Персидська, Н., Гусарчук, Т. (2004). Старовинна музика в культурі сьогодення і місце кафедри старовинної музики в системі НМАУ ім. П. І. Чайковського. У кн. *Академія музичної еліти України: історія та сучасність*, сс. 309–317. Київ: Музична Україна.
- Грінченко, С., Охманюк, В. (2023). Особливості редагування клавірних творів Йоганна Себастьяна Баха. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 12–17. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-2>
- Душний, А., Карась, С. (2021). Трагування барокової музики на баяні на прикладі педагогічних принципів Й. С. Баха. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 40(2), 16–22. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-2-3>
- Карась, С. (2006). *Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів.
- Оберюхтін, М. (1973). *Виконання органних п'єс Й. С. Баха на баяні*. Київ: Музична Україна.
- Охманюк, В. (2020). Особливості інтерпретації барокової музики у баянному виконавстві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 208–213. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220134>
- Охманюк, В., Коменда, О. (2020). Особливості інтерпретації циклу творів Й. С. Баха «Добре темперований клавір» у баянному виконавстві. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 28(4), 319–323. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.4/28.208860>
- Свириденко, Н. (2017). *Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха*. (Навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів). Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка.
- Сікорська, Н. (2016). *Клавірна музика бароко в редакціях другої половини XIX ст.: становлення історично інформованого виконавства*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Соланський, С. (2013). Еволюція основних принципів автентичного виконавства барокової клавірної музики. *Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство*, 13, 57-64. URL: <https://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/3080/3143>
- Шабалтіна, С. (2013). Клавесин крізь століття. Нотатки виконавця. М. В. Храпчава (ред.). Київ: Український пріоритет [рос.].

- Шадріна-Личак, О. (2011). *Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Bach, J. S. (1729). *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde*, BWV 201. (Holograph manuscript). Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, D-B Mus.ms. Bach P 175. URI: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001042; URL: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP870850-PM1P127023-Partitur_D-B_Mus._ms._Bach_P_175.pdf
- Bodky, E. (1960). *Interpretation of Bach's Keyboard Works*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. <https://archive.org/details/interpretationof00bodk/page/n5/mode/2up>
- Couperin, François (1716). *L'Art de toucher le clavecin* Paris: Foucaut. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1508406q>
- Dolmetsch, A. (1915). *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries revealed by contemporary evidence*. London: Novello and Company, Ltd. <https://archive.org/details/interpretationof00dolm/page/n7/mode/2up>
- Donington, R. (1973). *A Performer's Guide to Baroque Music*. New York: C. Scribner's Sons. <https://archive.org/details/performersguidet00doni/page/n1/mode/2up> [in English].
- Mattheson, Johann (1739). *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold. https://www.koelnklavier.de/quellen/matth-1739/_index.html; https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Der_vollkommene_Capellmeister.pdf
- North, R. (1887). *The Autobiography of the Hon. Roger North*. (Edited by Augustus Jessopp). London: David Nutt; Norwich: A. H. Goose and Co. [Digitized by Google]. URL: <http://minnesotallegalhistoryproject.org/assets/North%20Autobiography%201887.pdf>
- Quantz, Johann Joachim. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß. <https://archive.org/details/VersuchEinerAnweisungDieFlteTraversireZuSpielen1752/mode/2up>; https://www.deutschestextarchiv.de/quantz_versuchws_1752/114
- Schweitzer, A. (1905). *J. S. Bach. Le musicien-poète*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. <https://archive.org/details/jsbachlemusicien00schw/page/n7/mode/2up>

REFERENCES

- Bach, J. S. (1729). *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde, BWV 201*. (Holograph manuscript). Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, D-B Mus.ms. Bach P 175. URI: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001042; URL: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP870850-PMLP127023-Partitur_D-B_Mus._ms._Bach_P_175.pdf [in German].
- Bodky, E. (1960). *Interpretation of Bach's Keyboard Works*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. <https://archive.org/details/interpretationof00bodk/page/n5/mode/2up> [in English].
- Couperin, François (1716). *L'Art de toucher le clavecin [The Art of Playing the Harpsichord]*. Paris: Foucaut. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1508406q> [in French].
- Dolmetsch, A. (1915). *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries revealed by contemporary evidence*. London: Novello and Company, Ltd. <https://archive.org/details/interpretationof00dolm/page/n7/mode/2up> [in English].
- Donington, R. (1973). *A Performer's Guide to Baroque Music*. New York: C. Scribner's Sons. <https://archive.org/details/performersguidet00doni/page/n1/mode/2up> [in English].
- Dushnyi, A., Karas, S. (2021). Interpretation of Baroque music on the bayan based on J. S. Bach's pedagogical principles. *Current Issues of the Humanities*, 40(2), 16–22. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-2-3> [in Ukrainian].
- Herasymova-Persydska, N., Husarchuk, T. (2004). Early music in contemporary culture and the place of the Department of Early Music within the system of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. In *Academy of the Musical Elite of Ukraine: History and the Present*, pp. 309–317. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Hrinchenko, S., Okhmaniuk, V. (2023). Features of editing the piano works by Johann Sebastian Bach. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 12–17. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-2> [in Ukrainian].
- Karas, S. (2006). *Interpretation of Baroque music on the bayan (theoretical and performance aspects)*. (PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Mattheson, Johann. (1739). *Der vollkommene Capellmeister [The Perfect Capellmeister]*. Hamburg: Christian Herold. https://www.koelnklavier.de/quellen/matth-1739/_index.html; https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Der_vollkommene_Capellmeister.pdf [in German].

- North, R. (1887). *The Autobiography of the Hon. Roger North*. (Edited by Augustus Jessopp). London: David Nutt; Norwich: A. H. Goose and Co. [Digitized by Google]. URL: <http://minnesotalegalhistoryproject.org/assets/North%20Autobiography%201887.pdf> [in English].
- Oberiuhtin, M. (1973). *Performance of J. S. Bach's Organ Pieces on the Bayan*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Okhmaniuk, V., Komenda, O. (2020). Features of interpreting the cycle of works by J. S. Bach "The Well-Tempered Clavier" in bayan performance. *Current Issues of the Humanities*, 28(4), 319–323. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.4/28.208860> [in Ukrainian].
- Okhmaniuk, V. (2020). Features of interpretation of baroque music in bayan performance. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 208–213. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220134> [in Ukrainian].
- Quantz, Johann Joachim. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen [Essay on the Method of Playing the Transverse Flute]*. Berlin: Johann Friedrich Voß. https://www.deutschestextarchiv.de/quantz_versuchws_1752/114; <https://archive.org/details/VersuchEinerAnweisungDieFlteTraversireZuSpielen1752/mode/2up> [in German].
- Schweitzer, A. (1905). *J. S. Bach. Le musicien-poète*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. <https://archive.org/details/jsbachlemusicien00schw/page/n7/mode/2up> [in French].
- Shabaltina, S. M. (2013). *The Harpsichord Through the Centuries: Performer's Notes* M. V. Khrapacheva (ed.). Kyiv: Ukrainskyi priorytet [in Russian].
- Shadrina-Lychak, O. (2011). *The unmeasured prelude as a representative of the French harpsichord style of the 17th – early 18th centuries: Aspects of performance interpretation*. (PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Sikorska, N. (2016). *Baroque Keyboard Music in the Editions of the Second Half of the 19th Century: The Formation of Historically Informed Performance*. (PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Solanskyi, S. (2013). Evolution of basic principles of authentic fulfilment of Baroque clavier music. *Visnyk [Bulletin] of the Lviv University. Series Art Studies*, 13, 57–64. URL: <https://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/3080/3143> [in Ukrainian].
- Svyrydenko, N. S. (2017). *Stylistics of Performing Early Music on the Example of J. S. Bach's Works*. (A Teaching Manual). Kyiv: Borys Hrinchenko Kyiv University [in Ukrainian].

Andrii Zhelizko

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv),
 PhD student, the Department of Theory and History of Musical Performance
 andriyzhelizko512@gmail.com
 ORCID iD: 0009-0006-7325-5946

Timbral–dynamic models of Baroque music and their realization on the ready-selective bayan

Statement of the problem. Baroque music contains very limited dynamic notation, requiring performers to reconstruct expressive detail through phrasing, articulation, agogic nuance, and timbral contrast. For the modern bayan, whose acoustic and mechanical structure differs significantly from historical keyboard instruments, the challenge lies in transferring these principles without compromising stylistic authenticity.

Recent research and publications. The treatises by François Couperin (1716), Johann Mattheson (1739), and Johann Joachim Quantz (1752) contain fundamental principles concerning Baroque articulation, intonation, rhetorical models, and methods of shaping expressivity. The works of Roger North (1887), Albert Schweitzer (1905), Arnold Dolmetsch (1915), Erwin Bodky (1960), and Robert Donington (1978) provide a systematic examination of the principles of Baroque musical thinking, the specifics of working with keyboard and organ textures, and the mechanisms of phrase organization. In Ukrainian musicology, a significant contribution to the study of early music stylistics has been made by Nina Herasymova-Persydska and Tetiana Husarchuk (Herasymova-Persydska, Husarchuk, 2004), Olha Shadrina-Lychak (2011), Svitlana Shabaltina (2013), Serhii Solanskyi (2013), Nataliia Sikorska (2016), and Nataliia Svyrydenko (2017).

In the field of bayan interpretation, particularly in the understanding of Baroque polyphony, a leading role has been played by the works of Mykhailo Oberiukhtin (1973), Serhii Karas (2006), Andrii Dushnyi (Dushnyi, Karas, 2021), Serhii Hrinchenko and Vitalii Okhmaniuk (Hrinchenko, Okhmaniuk, 2023; Okhmaniuk, 2020), Oleksandr Komenda (Okhmaniuk, Komenda, 2020), and other authors. Despite these contributions, the adaptation of Baroque dynamic, timbre, and articulatory principles within the context of bayan performance has been addressed only fragmentarily in existing studies, which underscores the need for a comprehensive scholarly reassessment of this aspect.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to identify the expressive mechanisms underlying Baroque dynamic organisation and

determine how they can be meaningfully implemented in the bayan performance while preserving stylistic integrity. The study introduces an interpretative model that aligns Baroque rhetorical–expressive principles with the acoustic, register, and mechanical characteristics of the bayan, that is the innovative aspect of it. The research based on historical and stylistic analysis of seventeenth- and eighteenth-century treatises, comparative examination of clavier, organ, and bayan textures, performance and analytical study of phrasing and intonation, and contemporary approaches to transcription and interpretation.

Research results. The study clarifies how Baroque expressivity arises from the interplay of articulation, registers, agogic nuance, and phrase contour rather, than written dynamic instructions. It demonstrates that the bayan's bellows technique and register palette enable refined reconstruction of Baroque expressive models while maintaining clarity of independent voices.

Conclusion. Effective performance of Baroque repertoire on the bayan requires integrating historically informed expressive strategies with the instrument's capabilities, ensuring structural coherence, stylistic precision, and fidelity to Baroque aesthetics. This approach emphasizes the need to balance of timbre clarity, proportional phrasing, and controlled shaping the dynamics to preserve Baroque stylistic norms. This ensures stylistic fidelity.

Keywords: Baroque dynamics; terraced dynamics; micro-dynamic nuances; musical rhetoric; articulatory differentiation; timbre and register organization of the bayan; polyphonic clarity; phrasing; adaptation of organ texture; affect in Baroque performance.

*Стаття надійшла до редакції 14.10.2025,
рекомендована до друку 15.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

УДК 78.035:78.071.2'06
DOI 10.34064/khnum1-77.03

Продоус Євгенія Русланівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: bozapi00@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-0631-9624

Романтична стильова домінанта як естетична універсалія сучасного виконавства

У музикознавчих працях дедалі частіше зустрічається термін «стильова домінанта», який досі не отримав категоріального визначення, попри те, що він є дієвим інструментом виявлення чинників, що зумовлюють кристалізацію та трансформацію естетичних універсалій виконавської творчості, серед яких засадничою є категорія стилю. Метою статті є обґрунтування поняття романтичної стильової домінанти як естетичної універсалії сучасного виконавства, у опорі на досвід теоретичного моделювання. Розкриття категоріального змісту терміна «стильова домінанта» є інноваційним аспектом дослідження. Зокрема, простежено трансформацію поняття «домінанти» від музичної теорії Г. Рімана до функціонування у психології, літературознавстві та сучасному музикознавстві. Надано порівняння дефініцій музичного стилю у працях представників української наукової школи; висвітлено підходи до розуміння специфіки поняття стильової домінанти в різних музикознавчих дискурсах (І. Коханник, І. Сухленко, О. Варданян). Як результат, надано авторське визначення стильової домінанти як «панівної художньо-естетичної настанови, що обумовлює формування / трансформацію інтонаційних та композиційних параметрів творчої діяльності виконавця, його комунікативних стратегій». Виявлено, що романтична стильова домінанта як прояв первинної природи людини – здатності до глибини переживання, пошуку смислів, творчих інтенцій – є впливовим чинником, що визначає специфіку сучасної виконавської творчості.

Ключові слова: музична творчість; музична інтерпретація; виконавство; виконавський стиль; стильова домінанта; романтизм; естетична універсалія.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Постановка проблеми.

Сьогодення професійного середовища академічних музикантів, зокрема й науковців, позначене значною увагою до питань музичного виконавства як фундаментальної складової культури XX–XXI століть. Проте остаточною ствердженням свого високого статусу музичне виконавство зобов'язано культурним реаліям доби Романтизму XIX століття з його сузір'ям блискучих солістів-віртуозів та видатних диригентів, завдяки якому актуалізувалися питання щодо сутності та індивідуально-стильових ознак виконавського мистецтва, а також інтерпретації композиторського твору. А в музичній практиці XX століття, фактично, не композитор, а виконавець стає тим, хто «володіє „ключем” до розуміння специфіки музики як спілкування» (Шаповалова, 2017: 295). Системне дослідження проблем виконавства сформувало нову музикознавчу дисципліну – *інтерпретологію*, що «значно розширила інформативно-комунікативні кордони академічної науки, яка знайшла нову онтологію і прагматику (через суб'єкт-суб'єктні відносини у сфері духовного виробництва)» (там само: 297) і активно запозичує теоретичний апарат суміжних наук (психології, літературознавства).

Так, у музикознавчих працях все частіше зустрічається термін «стильова домінанта», який поки що не отримав категоріального визначення, однак є дієвим інструментом виявлення чинників, що зумовлюють кристалізацію та трансформацію естетичних універсалій виконавської творчості, серед яких у якості засадничої постає категорія стилю в музиці в його різноманітних проявах. У тлумаченні власне музичного терміна «домінанта» найбільш поширеним залишається функціональний підхід, згідно якому «напруження» домінанти є антиподом «спокою» тоніки. Проте термін «стильова домінанта» в музикознавчому дискурсі останнім часом набуває дещо іншого виміру. Прикладом можуть слугувати статті Л. Бучок «Стильові домінанти фортепіанної музики закарпатських композиторів XX – початку XXI століть» (Buchok, 2018) та Б. Дашака «Специфіка темброво-драматургічного мислення Віктора Камінського на прикладі

симфонії № 1» (Дашак, 2024), де це поняття функціонує без пояснення, як апіорне. Дослідниця творчості М. Шука трактує його як метасимфонію¹, а у О. Козаренка читаємо про вплив стильових домінант на рівні національної виконавської школи: «Йдеться про специфікацію національного звукового ідеалу в етнохарактерній манері виконання, що початково формується у фольклорній сфері на перетині домінантних рис [курсив наш – Є. П.] національної психології, і “нарощується” далі у професійному виконавстві, будучи підставою формування національних виконавських шкіл» (Козаренко, 2000: 262).

Отже, категорія «стильова домінанта» надає можливість атрибутувати художні феномени, поєднуючи їх у групи за окремими ознаками. У цьому контексті досить продуктивною видається ідея застосування цієї категорії в інтерпретології, яка балансує між захопленням творчістю конкретного виконавця та намаганням віднайти «спільний знаменник» стилю музикування цілих поколінь, щоби узагальнити їхні відчуття, інтенції, думки та виокремити типологічні риси історичних, національних і жанрових стилів як системних семіотичних об'єктів.

Мета цієї статті – спираючись на досвід теоретичного моделювання, обґрунтувати поняття романтичної стильової домінанти в ролі естетичної універсалії сучасного виконавства.

Новизну дослідження зумовлює розкриття категоріального змісту терміна «стильова домінанта».

Останні дослідження і публікації. Обрана тема зумовила звернення до наукових праць вітчизняних музикознавців, які вивчали стильові засади музичної творчості, зокрема, монографії О. Козаренка «Феномен української національної музичної мови» (Козаренко, 2000) і статті І. Коханик, присвяченої інтертекстуальності та стильовій єдності музичного твору (Коханик, 2001), у яких розробляється теорія стилю. У статті І. Сухленко (2018) та дисертації О. Варданян (2021) термін «стильова домінанта» фігурує як ключовий в ієрархічній

¹ «...аналогічні смислові “домінанти” та їх відповідне інтонаційне відтворення знаходимо і в інших творах М. Шука» (Татарнікова, 2019: 201).

системі стилю. Водночас у контексті сучасного міждисциплінарного підходу до вивчення романтизму, що охоплює філософські, культурологічні, літературознавчі та музикознавчі аспекти, важливим теоретичним підґрунтям цього дослідження став колективний збірник «Кембриджський довідник із музики та романтизму» під редакцією Б. Тейлора (Taylor, 2021), де романтизм розглядається як багатовимірний художній феномен, що формується на перетині стильових, естетичних і виконавських практик. У цьому ж контексті було залучено статтю О. Лігус щодо напрямів вивчення романтизму в українському мистецтвознавстві XX–XXI століть (Lihus, 2020), яка посприяла формуванню цілісного уявлення про дослідження романтизму у виконавському мистецтві.

Методологія дослідження. Представлена розвідка базується на визнаних у гуманітаристиці та музикознавстві дослідницьких підходах: *історико-культурний* метод застосовано для висвітлення процесу становлення інтерпретології та теорії стилю в її царині; *компаративний* підхід та метод *моделювання* дозволили зіставити трактування поняття домінанти у різних сферах гуманітаристики, що дало змогу розкрити міждисциплінарний зміст цієї категорії; *системний* підхід уможливив визначення стильової домінанти як універсалії музичної науки.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Формування вітчизняної інтерпретології визначено працями знаного музикознавця В. Г. Москаленка (1940–2025). Його докторська дисертація «Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації» (1994) та «Лекції з музичної інтерпретації» (2013), напрацьовані як результат багаторічного досвіду викладання в Національній музичній академії України, забезпечили змістове підґрунтя авторського бачення нового напрямку музикознавства. Учений не лише надав оригінального тлумачення засадничим категоріям науки про музику (інтонація, музичне мислення, музичний твір, текст музичного твору, стиль, жанр), але й презентував їх як *систему методів* пізнання музичної творчості.

Продуктивні ідеї професора В. Г. Москаленка знайшли розвиток у діяльності кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (заснована 2004 року), викладачі якої активно впроваджують інтерпретаційний підхід у освітньому процесі. У численних працях магістрів та аспірантів кафедри реалізується дослідницька стратегія, наріжним каменем якої є Людина та її творча діяльність як відображення діалогу зі Всесвітом («Я – Інший»). Тому базовою категорією інтерпретології є стиль² та похідні від неї: «індивідуальний стиль», «виконавський стиль», «стильова ієрархія», «стиль мислення», «стиль творчості», серед них – і «стильова домінанта».

Поняття «домінанта» широко використовується у різних сферах гуманітаристики, хоча історична першість належить музикознавству. У «Музичному словнику» Г. Рімана (Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann) 1900 року знаходимо таке визначення: «Домінанта – назва п'ятої

² Теорія стилю у музичному мистецтві виникла ще за часів Бароко, проте ґрунтовне осягнення вона отримала лише у ХХ столітті, зокрема у працях представників вітчизняної музикології, кожен з яких зробив свій внесок у осмислення цього феномена:

– 1985: Н. Горюхіна: «Стиль є системою стійких ознак художнього явища» (Горюхіна, 1985: 98);

– 1994: С. Тишко: «Стиль є системою стійких ознак музичних явищ, способом їхньої диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка)» (Тишко, 1994: 15);

– 1998: С. Шип: «Музичний стиль – це системна єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природно виникають на основі певних потреб художньо-образного вираження» (Шип, 1998: 323);

– 2000: О. Катрич «індивідуальний стиль музиканта-виконавця – це відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» (Катрич, 2000: 9);

– 2013: В. Москаленко: «Під стилем музичної творчості буде розумітися індивідуальність музичного мислення, яка виражається відповідною системою музично-мовленнєвих ресурсів твору, інтерпретації і виконання музичного твору» (Москаленко, 2013: 5).

ступені гами (ладу), а також побудованого на ньому акорду. Слово “домінанта” веде своє походження ще з часів панування церковних ладів (наприклад, у *S. De Caus “Institution harmonique”,* 1615), хоча в аутентичних ладах домінантою називався тоді V щабель, а в плагальних – IV; інші називали домінантою так звану *Repercussa* кожного ладу (наприклад, Броссар у своєму лексиконі 1703). Ш. Масон (*Nouveau traité*, 1694) розрізняє, поряд із *Finalis* і домінантою, вже і медіанту (терція ладу), а Рамо, пропускаючи медіанту, перераховує, поряд із *Tonique (Centre)* і домінантою, ще IV щабель – субдомінанту, розуміючи під цими назвами гармонії, побудовані на цих щаблях» (Riemann, 1900: 259).

Утім помилковим буде твердження, що до XX століття термін «домінанта» використовувався виключно у музичній практиці. Прикладами зворотного слугують видана 1738 року латиною в Лейпцизі праця німецького юриста К. Менсера (Menser, Carolus Fridericus) «*De aequali iure dominantis et .servientis praedii si pascua non sufficient*» / «Про рівні права пана (*dominantis*) і слуги маєтку, якщо пасовищ недостатньо») (Katalog juristischer Dissertationen..., 1989: 1192, 1193), а також філософське дослідження Р. Авенаріуса (1888) «Критика чистого досвіду» / «*Kritik der reinen Erfahrung*», у другому томі якого вчений провадить думку, що «... в конкуренції між залежними життєвими рядами можна загалом вважати, що один з них домінує...» (Avenarius, 1921–1928: 277).

Поняття домінанти й домінування широко використовуються у фізіології та психології, де вони тлумачаться як фактори, що суттєво впливають на поведінку особистості: «Домінування пояснює багато аспектів поведінки – сприйняття у всіх модальностях, моторний контроль та емоції. Поки воно триває, домінантний елемент забезпечує цілісність сприйняття – “інтегральний образ”. Сприйняття не є пасивним; воно підпорядковується поточній задачі через елемент, який домінує. Ми помічаємо лише те, що нам потрібно в певний момент, все інше ігнорується (а іноді піддається упередженій інтерпретації)» (Nadin, 2015: 20).

Тобто домінанта є тим, що визначає діяльність нервової системи, спрямованість уваги особистості. Продовжуючи цю тезу, зазначимо, що домінанта є тим, що зумовлює *художнє мислення, і, відповідно, специфіку авторського висловлювання*. Саме у такому розумінні поняття домінанти функціонує в літературознавстві, де воно отримало досить ґрунтовну розробку. Першість належить представникам формальної школи, які досліджували теорію поетичної мови у 1916–1925 роках. Так, Р. Якобсон інтерпретує категорію домінанти як один із головних елементів структурного аналізу тексту: «Домінанта може бути визначена як фокусний компонент твору мистецтва; вона скеровує, обумовлює та трансформує решту компонентів. Саме домінанта гарантує цілісність структури» (Jakobson, 1997: 6).

Надамо ті визначення «стильової домінанти», що отримали семантичну конотацію в музикознавчих концепціях.

– І. Коханик: «Під стильовою домінантою ми розуміємо обумовлений культурогенетичними, художньо-естетичними та психофізіологічними причинами основний стилетворчий фактор, що виконує в процесі стилетворення генералізуючу креативну функцію і пов'язує всі стильові елементи в єдину художню цілісність» (Коханик, 2001: 94).

– О. Варданян: «...під стильовою домінантою розуміємо провідний чинник, що зумовлює єдність системи музично-мовленнєвих ресурсів у процесі творення та інтерпретування музичних текстів» (Варданян, 2021: 7).

Доречним буде звернення до досвіду літературознавства, на що вказує І. Сухленко, презентуючи систему стильових домінант як «низку опозицій»:

- «суб'єктивність чи об'єктивність висловлювання;
- превалювання зображальності чи виразності;
- сюжетність або психологізм як принципи розвитку фабули;
- оповідність чи описовість;
- монологізм чи суперечливість;
- обраний тип композиції (простий, з однією сюжетною лінією, чи складний)» (Сухленко, 2018: 67).

Якщо стиль музичної творчості – це «специфіка світовідчуття і музичного мислення особистості, що творить, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору» (Москаленко, 2013: 116, 127), тоді стильова домінанта постає як її «осердя», провідна ідея, що визначає художнє висловлювання як ціле. Спираючись на засадничі положення теорії інтерпретології, запропонуємо робочу дефініцію цього поняття. *Стильова домінанта – це панівна художньо-естетична настанова, що обумовлює формування / трансформацію інтонаційних та композиційних параметрів творчої діяльності виконавця, його комунікативних стратегій.*

Зрозуміло, що стильові домінанти впливають на всі складові музичного мистецтва. Так, характерними ознаками традиційного мистецтва є колективна творчість, відсутність письмової фіксації музичних артефактів і, відповідно, імпровізаційність та варіативність. Проте ці загальні параметри отримали особливі – домінантні – втілення у різних національних культурах. Так, українська народна музика тісно пов'язана з календарно-обрядовим циклом, де колискові, весільні, поховальні пісні відтворюють своєрідний коловорот життя, що віддзеркалює національну картину світу. Характерними ознаками її музичного втілення є ладова модальність із широким використанням орнаментики та варіантність ритмічного розвитку. Саме ці домінантні (пізнавані) елементи музичної мови, які О. Козаренко визначає як «комплекс національно-своєрідних засобів виразності» (Козаренко, 2000: 39), найчастіше використовують композитори для втілення українського національного стилю. Яскравим прикладом цього є доробок Л. Дичко, І. Карабиця, М. Скорика, Є. Станковича. Іншими словами, поняття «стильова домінанта» є затребуваним на національно-інтонаційному рівні музичного стилю.

Додамо, що стильова інтонація може слугувати показником цілої епохи. Наприклад, для митців доби Бароко характерним є поліфонічний тип мислення (відповідно, поліфонічний склад), а у творчості віденських класиків домінує гомофонно-гармонічна фактура. Можна

стверджувати, що історико-стильові епохи формують і залишають по собі певні жанрові домінанти, які репрезентують їхню специфіку: Бароко – концерт та fuga, Класицизм – соната та симфонія, Романтизм – мініатюра і вільна велика форма (поема, рапсодія, балада).

Яскравим прикладом пошуків балансу між різними рівнями стильового моделювання музичних процесів у виконавстві є відома книга видатного німецького музиканта К. Мартінсена (Carl Adolf Martienssen) «Індивідуальна фортепіанна техніка, заснована на творчій волі до звучання», де він запропонував власну типологію виконавських стилів: класичний-статичний, романтичний-екстатичний, експресіоністський-експансивний (Martienssen, 1930). У цій типології підкреслена природна взаємодія різних рівнів стильової ієрархії, зокрема стилю індивідуального та епохального і, у розвиток філософської концепції А. Шопенгауера, акцентовано значення вольового початку творчої діяльності. Вплив іншого німецького філософа, Ф. Ніцше, простежується в концентруванні уваги на балансі романтичного та класичного, що виявляється через відповідний тип виконавської «волі до звучання». «Статична звукотворча воля» характерна для класичного стилю виконання: «Оскільки внутрішній спокій, зважування і відмірювання майже за законами статичності є суттю основної сили душі класичного складу. Для романтичної основної сили виконання пропонується позначення “екстатична звукотворча воля”. Бо підірвання статичних законів мріями і захватом, якому віддається суб’єкт, є суттю основної сили душі романтичного складу» (Martienssen, 1930: 93).

Зазначимо, що з того часу, як К. Мартінсен оприлюднив свою концепцію, пройшло майже 100 років й багато чого змінилося (і стилі музичної творчості, й комунікація у системі «композитор-виконавець-слухач», і музичні практики), але вона досі є продуктивною та дієвою. Такою, що дійсно допомагає дослідникам виконавства, адже підкреслює, що виконавський стиль не є похідним від композиторського, а має свою автономну структуру з власними домінантами, що відображають внутрішню природу інтерпретатора. Погодимось з К. Мартінсеном у тому, що «в найменуваннях “класика”, “романтика”,

“експресіонізм” основні сили, які виявили себе як такі протягом історії музики, знайшли такі вдалі позначення, відповідні загальному відчуттю, що у процесі викладу до них доведеться знову і знову звертатися» (Martienssen, 1930: 92–93).

Більше того, домінантною ознакою виконавської творчості сьогодення виступає *романтизм як особливий тип світосприйняття*, що формує специфічну систему засобів нової музичної виразності та, головне, зберігає спосіб спілкування з аудиторією. Для одних музикантів важливо бути лідером, охоплювати силою своєї енергетики весь зал, тримати увагу слухачів. Іншим, навпаки, потрібне відчуття інтимності, камерності висловлювання, безпосереднього діалогу зі слухачем або іншими виконавцями. Проте їх об’єднує спрямованість на особистісне спілкування та *підкреслення значущості постаті виконавця-артиста*. Важливим маркером тут є специфічна сценічна поведінка-амплуа (згадаємо притаманну романтикам міфологізацію власної особистості). У цьому аспекті очевидним є вплив романтичної стильової домінанти навіть на концепції представників історично інформованого виконавства, яке останнім часом набуває все більшої розповсюдженості, та творчість митців, орієнтованих на популяризацію сучасних музичних творів і композиторських технік.

О. Лігус констатує, що «теоретики мистецтва різних поколінь визнали, що романтизм не можна визначити лише його історичними межами» (Lihus, 2020: 213). Подібну ж думку знаходимо й у «Кембриджському довіднику з музики та романтизму»: «Різноманітність рис, що розглядаються як такі, що належать романтизму, і, здавалося б, неможливе завдання знайти єдину об’єднувальну тему чи сутність, що стоїть за різними проявами, справді є головною проблемою для вчених» (Taylor, 2021: 5). У продовження цієї тези зазначимо, що радикальні новації ХХ століття не зменшили важливості романтичної настанови щодо інтенційності, втілюючись у загостреному психологізмі музичного висловлювання, його екзистенційній напрузі та концентрації на внутрішній драмі. Виконавець, працюючи з модерністським текстом, мимоволі задіює романтичні

настанови, і саме вони дозволяють передати глибину конфлікту, смислову багатшаровість і емоційну напругу музики. У цьому сенсі модернізм постає не як заперечення, а як ревіталізація стильових домінант минулого європейської культури.

Справедливість твердження про вплив романтичної стильової домінанти на творчість митців кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття та її сприйняття суспільством підкріплюється, крім іншого, традиційним «пошуком» так званого «останнього романтика». За останнє сторіччя це звання неодноразово присуджувалося митцям, чия творчість була тісно пов'язана з відповідним репертуаром, викликала захоплення слухацької аудиторії, та чие життя доволі часто привертало окрему увагу (як приклади, згадаємо В. Горовиця та І. Менухіна). Проте, чи не можемо ми позначити як типові ознаки романтичного стилю підкреслене дистанціювання від публіки Г. Гульда (аж до відмови від публічних концертів) або оригінальну сценічну поведінку Н. Кенеді? Мабуть, так. Цього прагне і антропологічний метод, у світлі якого романтизм осмислюється не стільки як доба, історико-стильова система, скільки як спосіб мислення Автора. Водночас виконавство постає як діяльність, що неминуче актуалізує романтичну зосередженість на собі: людині як особистості, унікальному досвіді «Я-свідомості».

У наш час, коли безпосереднє спілкування, відкритість, щирість стосунків замінені короткими електронними повідомленнями, відчуття дотичності до певної спільноти, сумісного буття, проживання емоцій надає виконавству соціального значення. Романтична стильова домінанта стає тим фактором, який забезпечує продуктивність комунікації в системі «композитор – виконавець – слухач». Суб'єктивність, експресивність, протиставлення «Я» світові – базові принципи романтичного світовідчуття – стають критеріями мислення виконавця та забезпечують успішність його кар'єри. У такому розумінні романтизм постає як «метамова» сучасного виконавства, а романтична стильова домінанта – як динамічна, багаторівнева й антропологічно зумовлена категорія, що описує спосіб мислення сучасного Виконавця.

Висновки.

Порівняння трактування поняття «стильова домінанта» у музикознавстві, літературознавстві та психології дає змогу розкрити його міждисциплінарний потенціал. Динаміка проаналізованих визначень стилю відбиває процес поступового зміщення уваги музикознавців із композиторської творчості на виконавську. Визнання виконавства як чинника, що домінує в системі музичної комунікації, зумовлене не тільки й не стільки настановами авторського тексту, скільки інтерпретаційною складовою художньої творчості.

Виявлено, що домінанта як естетична універсалія є чинником, що визначає функціонування всіх ієрархічних рівнів стилю – від глобального (епохального, національного, жанрового) до індивідуального (композиторського, виконавського). На макрорівні вона виявляється у панівних художніх ідеях часу, естетичних пріоритетах доби й відповідних засобах музичної виразності, відборі репертуару, типу комунікації з публікою; на мезорівні – у стилі конкретної школи, жанрово-композиційних моделях і національно-культурних ознаках; на мікрорівні – в панівній інтонації.

Запропоноване визначення стильової домінанти як панівної художньо-естетичної настанови, що зумовлює формування / трансформацію інтонаційних та композиційних параметрів виконавської діяльності, дало можливість представити її як динамічну категорію, що поєднує індивідуальне та універсальне, емоційне та когнітивне. Вона є водночас показником стильової єдності та еволюції музичного мислення.

Визначено, що романтична стильова домінанта є фактором, який обумовлює специфіку сучасної виконавської творчості – як прояв первинної природи людини: здатності до глибокого переживання, смислової наповненості буття, відкритості до творчої інтенції.

Перспективною роботи видається дослідження впливу романтичної стильової домінанти на творчість видатних виконавців ХХ–ХХІ століть.

ЛІТЕРАТУРА

- Варданян, О. (2021). *Жанрово-стильова природа концертності у творчості Арама Хачатуряна*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Горюхіна, Н. (1985). Методика аналізу національного стилю. У кн. *Нариси з питань музичного стилю та форми*, (сс. 81–99). Київ: Музична Україна [рос.].
- Дашак, Б. (2024). Специфіка темброво-драматургічного мислення Віктора Камінського на прикладі Симфонії № 1. *Українська музика*, 1(48), 27–39. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-1-48-3>
- Катрич, О. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. <https://irbisnbnv.gov.ua/aref/20081124015169> [in Ukrainian].
- Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Львів: НТШ [Наукове товариство ім. Шевченка]. (Українознавча бібліотека НТШ; число 15).
- Коханик, І. (2001). Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору. *Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія*, 7, 90–95.
- Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. (Навчальний посібник). Київ: НМАУ. URI: <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/266>
- Москаленко, В. Г. (1994). *Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації*. (Автореф. дис... д-ра мистецтвознавства). Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Сухленко, І. (2018). Стильові домінанти виконавської концепції музичного твору. *Аспекти історичного музикознавства*, 11, 61–71. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk11/aspekty_11_5_Сухленко.pdf [рос.].
- Татарнікова, А. (2019). Славословний аспект поезики реквісму «Lux aeterna» М. Шуха в руслі духовних традицій української культури. *Мистецтвознавчі записки. Музикознавство*, 36, 198–203. <https://doi.org/10.32461/190686>
- Тишко, С. (1994). *Національний стиль російської опери: теорія та еволюція*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Шаповалова, Л. (2017). Інтерпретологія як інтегративна наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*, 46, 289–300.
- Шип, С. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*. Київ: Заповіт.

- Avenarius, R. H. L. (1921–1928). *Kritik der reinen Erfahrung*. (Bände 1–2). (Dritte Auflage). Leipzig: O. R. Reisland. <https://archive.org/details/kritikderreinenene0102aven/page/n7/mode/2up>
- Buchok, L. (2018). Style Dominants of the Piano Music by Transcarpathian Composers of the 20th and Early 21st Centuries. *Artistic Culture. Topical Issues*, 14, 102–107. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.14.2018.151121>
- Jakobson, R. (1997). The dominant. In K. M. Newton (Ed.), *Twentieth-Century Literary Theory*, (pp. 6–10). London: Palgrave. https://doi.org/10.1007/978-1-349-25934-2_2
- Katalog juristischer Dissertationen, Disputationen, Programme und anderer Hochschulschriften im Zeitraum von 1600 bis 1800 aus den Beständen der Universität Rostock im Auftrag der Universitätsbibliothek an der Chuo Universität* (1989). (Herausgegeben von Ryuichi Tsuno). Tokyo: Chuo University Library. https://www.chuo-u.ac.jp/uploads/2018/11/1019_commentary01_04.pdf
- Lihus, O. M. (2020). Theoretical Foundations of Romanticism Research in the Art Studies of the 20th – 21st Centuries: Ukrainian Perspective. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(3), 209–216. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2737>
- Martienssen, C. A. (1930). *Die individuelle Klavier Technik auf der Grundlage des schöpferischen Klang willens*. Leipzig: Breitkopf & Härtel Verlag.
- Nadin, M. (Ed.). (2015). *Anticipation: Learning from the past: The Russian / Soviet contributions to the science of anticipation*. Cham, Switzerland: Springer International Publishing. DOI 10.1007/978-3-319-19446-2_1
- Riemann, H. (1900). *Musiklexikon*. (5. Auflage). Leipzig: Max Hesses Verlag.
- Taylor, B. (Ed.). (2021). *The Cambridge Companion to Music and Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108647342>

REFERENCES

- Avenarius, R. H. L. (1921–1928). *Kritik der reinen Erfahrung* [*Critique of Pure Experience*]. (Vols. 1-2). (Third edition). Leipzig: O. R. Reisland. <https://archive.org/details/kritikderreinenene0102aven/page/n7/mode/2up> [in German].
- Buchok, L. (2018). Style Dominants of the Piano Music by Transcarpathian Composers of the 20th and Early 21st Centuries. *Artistic Culture. Topical Issues*, 14, 102–107. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.14.2018.151121> [in English].
- Dashak, B. (2024). Specificity of Viktor Kaminsky's timbre and dramaturgical thinking on the example of Symphony No. 1. *Ukrainian Music*, 1(48), 27–39. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-1-48-3> [in Ukrainian].

- Horiukhina, N. (1985). Methodology for analyzing national style. In *Essays on issues of musical style and form*, (pp. 81–99). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Jakobson, R. (1997). The dominant. In K. M. Newton (Ed.), *Twentieth-Century Literary Theory*, (pp. 6–10). London: Palgrave. https://doi.org/10.1007/978-1-349-25934-2_2 [in English].
- Katalog juristischer Dissertationen, Disputationen, Programme und anderer Hochschulschriften im Zeitraum von 1600 bis 1800 aus den Beständen der Universität Rostock im Auftrag der Universitätsbibliothek an der Chuo Universität [Catalogue of legal dissertations, disputations, programs and other university publications from the period 1600 to 1800 from the holdings of the University of Rostock on behalf of the University Library at Chuo University]*. (1989). (Edited by Ryuichi Tsuno). Tokyo: Chuo University Library. https://www.chuo-u.ac.jp/uploads/2018/11/1019_commentary_01_04.pdf [in German].
- Katrych, O. (2000). *Individual style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)*. (Extended abstract of PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Kokhanyk, I. (2001). Intertextuality and the problem of the stylistic unity of a musical work. *Kyiv Musicology*, 7: Text of a Musical Work: Practice and Theory, 90–95 [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2000). *The Phenomenon of the Ukrainian National Musical Language*. Lviv: NTSh [Shevchenko Scientific Society]. (Ukrainian Studies Library of NTSh; issue 15) [in Ukrainian].
- Lihus, O. M. (2020). Theoretical Foundations of Romanticism Research in the Art Studies of the 20th – 21st Centuries: Ukrainian Perspective. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(3), 209–216. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2737> [in English].
- Martienssen, C. A. (1930). *Die individuelle Klavier Technik auf der Grundlage des schöpferischen Klang willens*. Leipzig: Breitkopf & Härtel Verlag [in German].
- Moskalenko, V. (2013). *Lectures on musical interpretation*. (Textbook). Kyiv: NMAU [National Music Academy of Ukraine]. URI: <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/266> [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. H. (1994). *Theoretical and methodological aspects of musical interpretation*. (Extended abstract of Dr. Habil.' diss.). P. I. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory. Kyiv [in Ukrainian].

- Nadin, M. (Ed.). (2015). *Anticipation: Learning from the past: The Russian / Soviet contributions to the science of anticipation*. Cham, Switzerland: Springer International Publishing. DOI 10.1007/978-3-319-19446-2_1 [in English].
- Riemann, H. (1900). *Musiklexikon*. (5. Auflage – 5th ed.). Leipzig: Max Hesses Verlag [in German].
- Shapovalova, L. (2017). Interpretology as an integrative science. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 46: Cognitive Musicology, 289–300 [in Ukrainian].
- Shyp, S. (1998). *Musical form: From sound to style*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Sukhlenko, I. (2018). The style dominants of the performing concept of a musical work. *Aspects of Historical Musicology*, 11, 61–71. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk11/aspekty_11_5_Sukhlenko.pdf [in Russian].
- Tatarnikova, A. (2019). The glorious aspect of M. Shukh's requiem «Lux aeterna» poetry in the line with the spiritual traditions of Ukrainian culture. *Notes of Art Criticism*, 36, 198–203. <https://doi.org/10.32461/190686> [in Ukrainian].
- Taylor, B. (Ed.). (2021). *The Cambridge Companion to Music and Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108647342> [in English].
- Tyshko, S. (1994). *The national style of Russian opera: Theory and evolution* (Dr. Habil.'s diss.). P. I. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory [in Ukrainian].
- Vardanyan, O. (2021). *The genre and stylistic nature of concertante modus in the works by Aram Khachaturian*. (Extended abstract of PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

Yevheniia Prodous

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: bozapi00@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-0631-9624

Romantic stylistic dominant as an aesthetic universal concept of modern performance

Statement of the problem. *In musicological works, the term “stylistic dominant” is increasingly found, which has not yet received a categorical definition, despite the fact that it is an effective tool for identifying factors that determine the crystallization and transformation of aesthetic universals of performing creativity, among which the category of style is the fundamental one.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to substantiate the concept of romantic stylistic dominant as an aesthetic universal*

of modern performance, based on the experience of theoretical modelling. The disclosure of the categorical content of the term “stylistic dominant” is an innovative aspect of the study. The study is based on research approaches recognized in the humanities and musicology: the historical and cultural method was used to highlight the process of the formation of interpretology (the science on interpretation) and the theory of style in its field; the comparative approach and the modelling method allowed us to compare the definitions of the concept of dominant in different areas of the humanities, which made it possible to reveal the interdisciplinary content of the category; the systemic approach made it possible to define stylistic dominant as an universal concept of musicology.

Research results. The transformation of the concept of “dominant” from the musical theory by H. Riemann to its functioning in psychology, literary studies and modern musicology was traced. A comparison of definitions of musical style in the works of representatives of the Ukrainian scientific school was provided; approaches to understanding the specifics of the concept of stylistic dominant in various musicological discourses were highlighted (I. Kokhanyk, I. Sukhlenko, O. Vardanyan). As a result, the definition of stylistic dominant was proposed as “the governing artistic and aesthetic directive that determines the formation / transformation of intonation and compositional parameters of the performer’s creative activity, his communicative strategies”.

Conclusion. It has been revealed that the dominant as an aesthetic universal concept is a factor that determines the functioning of all hierarchical levels of style – from global (epoch-making, national, genre) to individual (composer, and performer style). At the macro level, it is manifested in the dominant artistic ideas of the time, aesthetic priorities of the era and the corresponding means of musical expression, selection of repertoire, type of communication with the public; at the middle level – in the style of a particular school, genre and compositional models, and national-cultural features; at the micro level – in the dominant intonation. It is revealed that the romantic stylistic dominant as a manifestation of the primary nature of man – the ability to experience deeply, search for meanings, creative intentions – is an influential factor that determines the specifics of modern performance creativity.

Keywords: musical creativity; musical interpretation; music performance; performance style; stylistic dominant; romanticism; aesthetical universal concept.

Стаття надійшла до редакції 17.10.2025,
рекомендована до друку 10.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.

УДК 78.082.4:78.036:78.071.1(430)

DOI 10.34064/khnum1-77.04

Мартьянова Аліна В'ячеславівнаХарківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: alinamartianova@icloud.com

ORCID iD: 0000-0003-4238-8149

**Сонати для двох фортепіано Ф. Мендельсона:
становлення жанру та виконавський діалог**

Ранні сонати для двох фортепіано (BWV S 1, S 2) Ф. Мендельсона належать до кола малодосліджених творів композитора і, попри високу художню цінність та складність дуетного письма, не отримали належного висвітлення в сучасному музикознавстві, як і поширення в концертній практиці. Мета цієї статті – виявити жанрово-стилістичні особливості сонат та принципи присутнього в них виконавського діалогу з огляду на мистецьку практику XXI століття. Напрямок дослідження зумовлює його наукову новизну, яка полягає у здійсненні інтонаційно-драматургічного аналізу названих сонат та обґрунтуванні доцільності їх впровадження в мистецьку практику на прикладі наявних інтерпретацій цих творів – їх перших аудіозаписів у виконанні Р. Просседи та А. Амари (Десса, 2015), у яких реалізовано принцип «виконавського діалогу» як вимоги ансамблевої інтерпретації. Застосування жанрово-стилістичного, структурно-функціонального та виконавського методів аналізу дозволило визначити характерні риси дуетної взаємодії та вплив класицистичної традиції на ранні твори композитора. Як результат, з'ясовано, що сонати для двох фортепіано Ф. Мендельсона поєднують контрапунктичну майстерність, ритмічну енергію з високим рівнем віртуозності, що визначає специфіку їх інтерпретації сучасними виконавцями. Ці твори постають не як учнівські експерименти, а як вагомі композиції, що засвідчують ранню зрілість творчого мислення Ф. Мендельсона. Звернення до них дозволяє переосмислити значення внеску композитора в розвиток жанру дуетної сонати та камерно-ансамблеве музикування західноєвропейської традиції XIX століття.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Ключові слова: фортепіанне мистецтво; творчість Ф. Мендельсона; фортепіанні дуети; Соната для двох фортепіано; виконавський діалог; камерно-ансамблеве музикування.

Постановка проблеми.

Фортепіанний дует у творчості Фелікса Мендельсона тривалий час перебуває в тіні його симфонічної, камерної та сольної фортепіанної спадщини. Водночас саме у ранніх Сонатах для двох фортепіано (*MWV S 1, D-dur* та *S 2, g-moll*) та ряді творів для фортепіано в чотири руки вперше проявляється низка стильових ознак, які згодом визначили мислення композитора. Публікаційна історія нотного тексту двох ранніх сонат для двох фортепіано Ф. Мендельсона залишається фрагментарною, а їх сучасна виконавська презентація обмежується поодинокими аудіозаписами, серед яких найбільш показовим є інтерпретація цих творів фортепіанним дуєтом *Роберто Просседа – Алессандра Аммара*, представлена в CD-альбомі, виданому 2015 року фірмою *Decca Records*¹. Звернення до цього виконання дає змогу висвітлити особливості раннього композиторського мислення Ф. Мендельсона та специфіку виконавського діалогу, наявність якого передбачає жанр фортепіанного дуєту. Попри високу виконавську складність, згадані Сонати для двох фортепіано Ф. Мендельсона майже не представлені в концертній практиці українських піаністів і досі не стали об'єктом системного музикознавчого аналізу, чим і зумовлена *актуальність* вибору теми цієї розвідки.

Новизна дослідження визначається зверненням до ранніх сонат Ф. Мендельсона для двох фортепіано не лише як до історичного етапу розвитку жанру, а й як до творів, що актуалізуються в контексті сучасної виконавської практики. Аналіз структурно-стильових особливостей сонат поєднано з дослідженням ансамблевої взаємодії в процесі

¹ Повні вихідні дані альбому див. у списку джерел (Felix Mendelssohn-Bartholdy, 2015). Офіційний цифровий розповсюджувач – *Universal Music Italia*, зокрема й на каналі *YouTube*).

їх інтерпретації, що дає змогу простежити механізми формування «виконавського діалогу».

Мета статті – окреслити стилістичні особливості ранніх сонат для двох фортепіано Ф. Мендельсона в контексті становлення жанру та виявити принципи виконавського діалогу як критерію їх сучасної інтерпретації. *Матеріалом дослідження* слугують нотні тексти Сонат для двох фортепіано Ф. Мендельсона: *D-dur MWVS 1* та *g-moll MWVS 2* (1820), а також перший повний аудіозапис цих творів фортепіанним дуєтом Р. Просседа – А. Аммара, Децца, 2015).

Методологія дослідження. Міждисциплінарний підхід, застосований у розвідці, поєднує різні методи аналізу твору: *жанровий* – спрямований на виявлення типологічних ознак сонати для двох фортепіано у ранній творчості Ф. Мендельсона; *стильовий* – дає змогу простежити індивідуальні риси композиторського письма, співвідношення класицистичних і романтичних елементів, специфіку фактури й тематизму; *структурно-функціональний* – розкриває взаємозв'язок формотворення, поліфонічної організації та ансамблевої взаємодії партій; *виконавський* – орієнтований на аналіз технічних, артикуляційних і ансамблевих вимог, зумовлених дуєтною фактурою, ролі «виконавського діалогу».

Останні дослідження і публікації за темою статті. Упродовж останніх років дослідження творчості Ф. Мендельсона здебільшого зосереджуються на симфонічних та камерних творах, концертах і «*Lieder ohne Worte*» (Todd, 2004; Walshaw, 2017). Фортепіанні концерти композитора в контексті романтичного *Gesamtkunstwerk* стали предметом дослідження М. Веремйової (Веремйова, 2012). До проблематики фортепіанного ансамблю у творчості Ф. Мендельсона звертається І. Польська (1995), аналізуючи *Andante з варіаціями* оп. 83а та *Allegro brillante* оп. 92 як маловідому, проте художньо значущу складову творчої спадщини композитора. Ці твори осмислено в руслі німецької романтичної традиції чотириручного дуєту, пов'язаної з естетикою *Innigkeit*, *Innerlichkeit* і бідермаєру з його культурою домашнього музикування, з наголосом на поетичності та опорі

на національні музичні джерела. Водночас дослідниця підкреслює значний виконавський потенціал фортепіанних дуетів Ф. Мендельсона, розглядаючи їх як перспективний репертуар для сучасної концертної й педагогічної практики. У подальшому проблематику фортепіанного ансамблю розвиває І. Седюк (2017), розглядаючи ансамблеві твори Ф. Мендельсона крізь призму ігрової логіки та принципу концертності. Дослідник підкреслює, що чотириручні ансамблі композитора виходять за межі суто домашнього музикування, утверджуючи модель рівноправного партнерства, діалогічності й прихованої змагальності між виконавцями. Розглядаючи *Andante з варіаціями* оп. 83а та *Allegro brillante* оп. 92, І. Седюк підкреслює оркестровий тип мислення композитора, активне чергування партій в ролі носія провідного тематизму, їхню відносну самостійність, а також спрямованість творів на публічну репрезентацію.

Натомість оригінальні ранні сонати для двох фортепіано Ф. Мендельсона залишаються малодослідженими. Відомі публікації (Todd, 2004) обмежуються історико-біографічними та виконавсько-редакційними аспектами. У коментарях до повного запису дуетних фортепіанних творів Ф. Мендельсона (чотириручних та для двох фортепіано) Р. Просседа наголошує на винятковості підходу композитора до подібного жанру й доходить висновку, що оригінальні твори та транскрипції для фортепіано у чотири руки є не адаптаціями, а повноцінним жанровим різновидом камерно-ансамблевого музикування доби раннього Романтизму (Prosseda, 2015). Отже, у цьому контексті звернення до сонат Ф. Мендельсона для двох фортепіано постає як актуальне наукове завдання, спрямоване на їх структурно-стильове осмислення та виявлення притаманної їм специфіки ансамблевої взаємодії як засадничої складової їх сучасної виконавської інтерпретації.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Початок XIX століття позначений активним розвитком чотириручної фортепіанної гри, що набула особливої популярності у домашньому та салонному музикуванні, репертуар якого в основному був представлений численними транскрипціями симфонічних та оперних

творів, призначеними для аматорів, а також оригінальними п'єсами різного рівня складності – від легких танцювальних номерів до масштабних циклічних композицій. Найактивніше у цій сфері працювали К. Черні, Ф. Калькбреннер, Й. Н. Гуммель, а також Ф. Шуберт, який збагатив чотириручний репертуар низкою фантазій (зокрема, *Fantasia f-moll D 940*, 1828) і танцювальних циклів.

Особливу нішу посідав жанр сонати для двох фортепіано, який зустрічався значно рідше. Найвідомішим його зразком у цей період залишалася Соната для двох фортепіано *D-dur K. 448* В. А. Моцарта (1781), що стала канонічною моделлю жанру і активно виконувалася впродовж усього XIX століття. Сонати для двох фортепіано юного Ф. Мендельсона постають як унікальне явище: вони не лише відтворюють та продовжують моцартівську модель, але й підносять жанр на новий рівень цілісної сонатно-симфонічної драматургії, закладаючи підвалини для професійного концертного дуетного репертуару. Переходячи від характеристики загальної жанрової ситуації до конкретних зразків, зупинимось на двох перших композиціях Ф. Мендельсона у цьому жанрі.

Ранні сонати для двох фортепіано (*D-dur MWVS 1* та *g-moll MWVS 2*) написані у 1819–1820 роках, коли композитору було 10–11 років. Як переконливо доводить Петер Ворд Джонс, першим із відомих сьогодні творів Ф. Мендельсона є тричастинна Соната для двох фортепіано *D-dur* – найдавніша з відомих збережених композицій Ф. Мендельсона (Ward Jones, 2002: 103–105), що засвідчує його ранню зацікавленість ансамблевим письмом Цей твір зберігається в рукописі-партитурі у *Deneke Mendelssohn collection* Бодлеанської бібліотеки (*Bodleian Library*, Оксфорд) разом із частиною Сонати для двох фортепіано *g-moll MWVS 2*, але без заголовка і темпових позначень. Оскільки автограф не містить імені автора, певний час існували сумніви щодо їхньої атрибуції. Як стверджує П. Ворд Джонс, зіставлення почерку з іншими ранніми рукописами та аналіз стилістики дозволяють упевнено приписати ці твори Ф. Мендельсону (там само: 105). Нотні тексти містять численні

помилки, деякі неточності (відсутні альтерації, є помилкові паузи), що свідчить про юнацьку творчість та відсутність втручання з боку викладача. Листи композитора до друзів, зокрема до Рудольфа Гугеля від 1 листопада 1819 року, дозволяють датувати створення Сонати для двох фортепіано *D-dur MWVS1* кінцем 1819 року, а *g-moll MWVS2* – приблизно 21 лютого 1820 року. У цьому листі Ф. Мендельсон пише: «Справді! Єдина причина, через яку я не відповів, полягає в тому, що останніми днями я мав стільки справ, що відчував себе зібраним із латини, французької та арифметики. До всього цього я ще написав *подвійну сонату*. Лише зрідка закінчував до восьмої тридцяти» (цит. за: Ward Jones, 2002: 103)

Тобто обидві сонати для двох фортепіано виникли в умовах домашньої музичної практики, коли молодий композитор уже володів базовими знаннями з контрапункту, гармонії та фортепіанної техніки завдяки навчанню у Карла Фрідріха Цельтера².

Представлені композиції є першими творами Ф. Мендельсона в жанрі сонати для двох фортепіано, у яких вже проявляється його мислення як майбутнього симфоніста, про що свідчать насиченість та поліфонічна організація фактури й масштабність музичної драматургії. Очевидно, сонати були написані для спільного виконання з Фанні Мендельсон, старшою сестрою композитора, з якою він регулярно музикував у домашніх концертах, однак орієнтовані вони радше на публічні, ніж на домашні виступи. Обидві сонати позначені

² Карл Фрідріх Цельтер (*Carl Friedrich Zelter*, 1758–1832) – німецький композитор, диригент і педагог, керівник Берлінської академії співу (*Sing-Akademie zu Berlin*), учень К. Ф. Е. Баха. Він був однією з найвпливовіших постатей берлінського музичного життя початку XIX століття, близьким другом Й. В. Гете, який дуже цінував його музичні й педагогічні здібності. К. Ф. Цельтер виховав цілу плеяду учнів, серед яких найвидатнішим став Ф. Мендельсон, який завдяки систематичним заняттям під його керівництвом засвоїв основи композиції, поліфонії, гармонії та класичних форм. Саме К. Ф. Цельтер відіграв визначальну роль у формуванні інтересу юного Ф. Мендельсона до спадщини Й. С. Баха та традицій віденських класиків (згідно Todd, 2004).

тією рисою, яку Р. Просседа характеризує як «ансамблеве мислення». У коментарях до CD «*Mendelssohn: Complete Works for two pianos and piano four-hands*» піаніст підкреслює, що ці твори орієнтовані на виконавців-віртуозів і передбачають рівноправність партій інструментів (Prosseda, 2015). Масштабність форми і технічна складність сонат апелюють до концертного стилю, що робить їх знаковими для процесу становлення жанру фортепіанного дуету та генези індивідуального стилю Ф. Мендельсона творами. Н. Кашкадамова у своїх дослідженнях наголошує на відмінності чотириручних дуетів Ф. Мендельсона від його дуетів для двох фортепіано, зазначаючи, що останні «мають концертний характер, який виявляється у віртуозності та навіть певній, загалом нетиповій для цього композитора, оркестральності викладу» (Кашкадамова, 2006: 126)

Вплив класицистичної традиції на обидві сонати очевидний. У *Сонаті для двох фортепіано D-dur BWV S 1* простежуються структурні та стилістичні аналогії з Сонатою для двох фортепіано В. А. Моцарта KV 448, на що вказує Р. Просседа (Prosseda, 2015). Водночас елементи фактури та ритмічної організації свідчать про оригінальність композиційного мислення молодого автора. Окрім цього, помітним є вплив творчості Муціо Клементі, завдяки навчанню композитора у Людвіга Бергера, учня М. Клементі та викладача фортепіано в родині Мендельсонів.

Соната, що належить до найбільш ранніх композицій Ф. Мендельсона, свідчить про унікальну музичну обдарованість митця, демонструючи високий рівень володіння формою та фактурою у настільки юному віці (11 років). Діалог двох фортепіано виявляє не лише технічну досконалість письма, але й глибоке розуміння природи інструмента: композитор розподіляє тематичний матеріал між двома фортепіано, досягаючи ефекту живої бесіди, де обидва виконавці є рівноправними співрозмовниками.

Соната являє собою тричастинний цикл. Його жанрова драматургія заснована на образному контрасті частин: перша – динамічне сонатне *Allegro* – окреслює активний, енергійний образ; друга,

написана у складній тричастинній формі, виконує функцію зосереджено-ліричного центру циклу; фінал у формі рондо знову повертає початкову імпульсивність. Тематизм першої частини простотою інтонаційного вираження пов'язаний із традиціями побутового музикування; молодий автор поєднує його з прозорою фактурою, характерною для сонат віденських класиків.

Головна партія (*D-dur*) з її яскравою галантною танцювальністю й життєрадісністю наслідує стилістику сонат Й. Гайдна. Ритмічна пружність тріольного руху на слабких долях з чіткою пульсацією в акомпанементі втілює не драматичне начало, а радше жваву життєву енергію, природність та невимушеність, притаманні музиці В. А. Моцарта. Інтонаційний розвиток ґрунтується на мотивній грі в мелодії, де короткі мотиви, викладені за принципом арпеджіо, створюють своєрідний діалог, «перегуки» між партіями *Primo* та *Secondo*, і це стає частиною загальної драматургії.

За формою головна партія являє собою період (т. 1–16), де в першому реченні провідна роль доручена партії *Primo*, а у другому інструментальні партії міняються місцями, й головною стає партія *Secondo*. Такий принцип викладення тематизму свідчить про структурну ясність та паритетність обох партій. Сполучна партія продовжує тематизм головної та модулює в домінантову тональність.

Побічна партія (*A-dur*, т. 35–50) контрастує з головною: її ліричний характер виявляється у кантиленній мелодії, побудованій на плавному русі та «м'яких» ритмічних фігурах. Мелодична лінія вирізняється «диханням» фраз, що наближає її до вокальної, властивої пісенному стилю, який згодом стане візитівкою майбутніх *«Lieder ohne Worte»*. У діалозі двох фортепіано, порівняно з головною партією, змінюється черга: в першому реченні тема звучить соло в партії *Secondo*, у другому, навпаки, у партії *Primo* на тлі гармонічної фігурації. Заключна партія побудована на тематизмі головної.

Розробка – варіантно-мотивна, без драматизму. Реприза виконує функцію узагальнення й врівноваження; при цьому відбувається певне оновлення: зміни у фактурі, гармонії й динаміці.

Друга частина циклу (*Menuetto a Trio, Allegro*) написана у складній тричастинній формі (із серединою типу тріо). Партія *Primo* солює, у той час як інша виконує функцію супроводу. У цій частині чітко простежується зв'язок із пісенно-танцювальними джерелами австро-німецького походження, властивий традиції віденських класиків. Особливо це помітно у ритмічній організації твору, характерній для менуету, що надає музиці граціозності та стриманої урочистості. У Ф. Мендельсона ритміка менуету набуває особливої енергії: м'які акценти перших долей поєднуються з гнучкістю мелодичної лінії, у якій відчужаються співучість і природна танцювальна пластика. Така метроритмічна основа сполучається з ясною, симетричною побудовою фраз і гармонічною ясністю, що наближає стилістику Менуету до гайднівської та моцартівської. Ця частина також демонструє початкові ознаки майбутнього мендельсонівського ліризму, який згодом розкриється у «*Lieder ohne Worte*».

Експозиція розкриває легкий грайливий образ, чому сприяють доволі швидкий темп і використання здебільшого середнього регістру. Проста тричастинна форма втілює класичну симетрію побудови: після середини, де відбувається тематичний розвиток, повертається головна тема з невеликими варіантними змінами. Стрункість форми також сприяє ствердженню початкового ясного та життєрадісного характеру.

Тріо вносить виразний ліричний контраст завдяки м'якішій динаміці, стриманішому темпу, зміні фактури, де представлена гармонічна фігурація у другого фортепіано, що є алюзією на колискову й надає музиці спокійного пісенного характеру. Гармонічна мова стає більш насиченою, тональність змінюється на *H-dur* (VI мажорний щабель), що розширює емоційний простір твору. Проте зміна тональності сприймається не як різкий контраст, а, навпаки, як логічний наслідок внутрішнього розвитку гармонічної драматургії. Отже, Ф. Мендельсон відходить від традицій класиків, демонструючи власний новий погляд на тональний план сонатної форми. У діалозі двох фортепіано порушується рівновага між партіями: *Primo* проводить основну тему в полегшеному двоголоссі, витримуючи кантиленний характер

мелодії, а *Secondo* виконує функцію акомпанементу, заповнюючи гармонічний простір м'якою фігурацією у середньому регістрі. Такий розподіл ролей надає звучанню особливої камерної делікатності.

Застосування форми *da capo*, характерної для менуету віденських класиків (особливо Й. Гайдна), створює відчуття структурної завершеності частини. Повернення матеріалу першого розділу відновлює початковий образ та узагальнює попередній розвиток, підкреслюючи рівновагу між танцювальністю та ліричною співучістю.

Остання третя частина, *Prestissimo*, – енергійний та динамічний фінал у традиціях віденських класиків – виконує ключову драматургічну та композиційну функцію, підсумовує розвиток і забезпечує завершеність музичної образності Сонати. Це багаточастинне рондо, де контрастні епізоди чергуються з головною темою, створюючи ефект живого, яскравого завершення твору. Така форма фіналів сонат характерна для раннього В. А. Моцарта. Рефрен – яскравий, впевнений, енергійний – складається з коротких тематичних мотивів у гамоподібному русі з чіткими ритмічними акцентами. Контраст в епізодах – похідний, що сприяє сприйняттю частини як цілісної побудови, а розвиток теми через похідні мотиви та використання різних акцентів засвідчує вплив Л. Бетховена. Деякі епізоди, насамперед перший, вирізняються «моцартівською» співучістю; віртуозні технічні пасажі епізодів та зв'язок-переходів теж можна розглядати як вплив клавірних сонат В. А. Моцарта з їхніми чіткими кадансами та прозорістю побудов.

Соната (*Sonatensatz*) для двох фортепіано *g-moll* BWV S 2, як і попередня, належить до раннього періоду творчості Ф. Мендельсона, коли його музичне мислення формувалося під впливом віденських класиків та водночас поліфонічного мислення Й. С. Баха.

Твір був написаний під час навчання у К. Цельтера, тому цю одночастинну Сонату можливо розглядати як учнівський експеримент, коли композитор ще дійсно перебував під впливом стилю попередників. Ф. Мендельсон наслідує бетховенську модель драматургії (героїчні образи, динамізація форми, фактурна щільність, імітації,

діалогічність). Від моделі жанру В. А. Моцарта він успадковує ясність побудови, прозорість фактури й гармонії, ансамблеву рівноправність. Водночас у композиції простежується вплив поліфонічного мислення Й. С. Баха, зокрема у застосуванні принципу «контрасту в одночасності», коли обидва фортепіано взаємодіють за схемою «тема – контрапункт». Така організація фактури ґрунтується не на простому розподілі функцій між партіями, а на їх взаємному доповненні. Контрапунктичний характер письма сприяє підвищенню внутрішньої напруги музичної тканини й демонструє раннє зацікавлення композитора поліфонічними принципами як засобом тематичного розвитку.

Головна партія сонати написана у простій двочастинній репризній формі розвиваючого типу $A+A_1$ (10+11 тт.), втілює енергійний та схвилований образ – «мотив боротьби», що в інтонації передається квінтовими низхідними стрибками, неприготовленими затриманнями, у фактурі – чітким ритмічним пульсом другого фортепіано. У головній партії відбувається зав'язка конфлікту, зароджується енергійний імпульс. Класицистичне мислення простежується на різних рівнях: фактурному, тональному (співвідношенні головної та побічної партій *g-moll* – *B-dur*), побудови мелодії за принципом «стрибок із заповненням»; у широкому використанні мелізмів (группето, трель, тремоло).

Побічна партія (*B-dur*) – співуча, ясна і просвітлена – становить яскравий контраст і ослаблює напругу. У ній домінує паритетний принцип співвідношення партій *Primo* і *Secondo*, вносячи елемент симфонізації у фортепіанний дует. У розробці простежується фрагментація мотивів головної та побічної партій, їх конфлікт і «боротьба» із посиленням динаміки. У репризі відбувається кульмінація твору: зіставлення тематичних елементів ведуть до вершини драматургічного розвитку та активної розв'язки конфлікту.

Отже, твір являє собою одне розгорнуте сонатне *Allegro*, де поєднуються чіткість структурної організації, прозорість викладу й логіка класичної гармонії, ознаки романтичної драматургічної конфліктності й тенденція до симфонізації фактури.

Записи піаністів Роберто Просседи та Алессандри Аммара, видані *Universal Music Italia* у 2015 році в альбомі «*Complete Works For Piano Four Hands And For Two Pianos*», стали студійними інтерпретаціями дуетних сонат Ф. Мендельсона й фактично започаткували нову рецептивну традицію, повернувши ці твори до концертного та дослідницького обігу. Р. Просседа виступив не лише як виконавець, а й як продюсер, виконуючи місію популяризатора та «відкривача» мало-відомого фортепіанного доробку композитора.

У обох сонатах для двох фортепіано простежується принцип рівноправного партнерства: виконавці дотримуються чіткої діалогічної логіки, установлені композитором: партії по черзі ведуть або підтримують тематичний розвиток, звуковий баланс ретельно вивірений, жоден із піаністів не домінує; виконання залишає враження виступу камерного ансамблю, а не «соліста з акомпаніатором». Артикуляція ясна й структурована: кожна фраза має виразний початок і завершення, що дозволяє чітко виявити поліфонічні зв'язки навіть у фактурно густих епізодах. Динаміка витримана у межах класично-романтичної стилістики: *crescendo* й *diminuendo* формують довгі драматургічні арки, підкреслюючи гармонічні зміни й кульмінації.

Виконавці уникають надмірного романтичного пафосу, залишаючись ближчими до класичної стриманості, що відповідає ранньому стилю Ф. Мендельсона. Водночас між інтерпретаціями двох розглянутих ранніх Сонат є відчутні відмінності. У Сонаті для двох фортепіано *D-dur* *MWV S 1* темп *Allegro* трактовано як жвавий, акцент зроблено на моторності й прозорості фактури, агогіка є мінімальною, що створює відчуття класичної врівноваженості. Можливо, звучання іноді набуває легкого дидактично-етюдного відтінку, проте завдяки чіткості ансамблю та динамічного плану воно сягає концертного рівня. Загальне звучання Сонати для двох фортепіано *g-moll* *MWV S 2* є більш драматичним і насиченим, виконавці використовують глибший тон і ширшу палітру динамічних контрастів, темпи тут гнучкіші, кульмінації відзначені зростанням внутрішньої емоційної напруги,

а драматургічний розвиток будується на посиленні контрастів, завдяки чому твір звучить як передчуття зрілих сонат композитора.

Якщо перша Соната для двох фортепіано постає як експеримент юного автора, орієнтований на класицистичну модель, то друга – як твір із більш виразними романтичними рисами, емоційно глибший і драматичніший. Виконавський дуєт Р. Просседа – А. Аммара чітко підкреслює цю відмінність, демонструючи, що ранні дуєтні сонати є не лише навчальним матеріалом, а й повноцінними концертними творами. Здійснені піаністами записи, поєднавши аналітичну ясність і художню емоційність, утвердили дуєтні Сонати юного Ф. Мендельсона в сучасному концертному репертуарі, відкриваючи перспективу їхнього подальшого життя у творчості молодшої генерації виконавців.

Висновки.

Аналіз жанрово-історичної ситуації в музиці початку XIX століття засвідчив, що на тлі домінування чотириручного музикування соната для двох фортепіано залишалася рідкісним і професійно орієнтованим жанром, канонічна модель якого була створена В. А. Моцартом. Рання Соната для двох фортепіано *D-dur* *MWV S 1* Ф. Мендельсона постає як зразок наслідування класицистичного мислення з опорою на ясну формальну організацію, прозорість фактури та галантно-танцювальний тематизм, водночас виявляючи перші ознаки індивідуального стилю композитора – поліфонічну щільність, діалогічність, пісенність і тенденцію до оркестрового трактування фортепіано. Одночастинна Соната для двох фортепіано *g-moll* *MWV S 2* (яка також часто фігурує під назвою *Klavierstück* або *Sonatenzats*), у свою чергу, репрезентує більш драматизовану модель сонатної форми, де класична структурна логіка поєднується з рисами романтичної конфліктності, що відтворюється через посилення контрасту активно-вольового і ліричного начал, тональний рух і елементи симфонізації фактури.

Аналіз виконавських інтерпретацій Сонат у записі дуєту Роберто Просседа та Алессандри Аммара (2015) засвідчив високий концертний потенціал обох творів. Виконавці переконливо розкривають ансамблеву рівноправність партій, структурну чіткість і драматургічну

логіку композицій, уникаючи надмірної романтизації й водночас підкреслюючи відмінності між Сонатами як етапами стильової еволюції композитора. Отже, звернення до цих інтерпретацій дало можливість простежити риси мислення молодого композитора, що виявляються у цілісності сонатно-симфонічної драматургії творів, насиченості поліфонічної фактури, складності дуетного письма з рівноправністю партій, що висувають високі технічні вимоги до виконавців. Віртуозні пасажі, акордова техніка, широкі кантиленні мелодії та тематичні контрасти наближають Сонати до професійного концертного рівня. Особливу роль відіграє виконавський діалог, що потребує від інтерпретаторів розвинутого відчуття ансамблю, високого ступеня синхронності та узгодженості.

Таким чином, обидві Сонати для двох фортепіано виходять за межі лише учнівського експерименту, постаючи вже як вагомі твори, що засвідчують винятково ранню зрілість композиторського мислення Ф. Мендельсона та його внесок у розвиток жанру дуетної сонати. Звернення до цих творів дозволяє висвітлити історичний перехід від аматорського до професійного етапу становлення цього унікального жанру.

ЛІТЕРАТУРА

- Веремйова, М. М. (2012). *Фортепіанні концерти Ф. Мендельсона-Бартольдї та романтичний Gesamtkunstwerk*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства) Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Кашкадамова, Н. (2006). *Історія фортепіанного мистецтва. ХІХ сторіччя*. Тернопіль: Астон.
- Польська, І. (1995). Фортепіанний дует у житті й творчості Ф. Мендельсона. У зб. Г. І. Ганзбург (ред.), *Ф. Мендельсон-Бартольдї і традиції музичного професіоналізму*, (сс. 16–24). Харків: [б.в.] [рос.].
- Седюк, І. (2017). Принцип концертування у фортепіанних дуетах Ф. Мендельсона. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 106–121. https://aspekty.kh.ua/vypusk10/aspekty_10_8_sedyuk.pdf [рос.].

- Felix Mendelssohn-Bartholdy (2015). Complete Works For Piano Four Hands And For Two Pianos. Alessandra Ammara (piano) & Roberto Prosseda (piano). [CD, Album]. © Universal Music Italia s.r.l.
- Prosseda, R. (2015). Mendelssohn: Complete Works for two pianos and piano four-hands (CD Decca, 2015). <https://lnx.robertoprosseda.com/en/writing.php?section=135&subsection=150#txt-content>
- Todd, R. L. (2004). Piano music reformed: The case of Felix Mendelssohn Bartholdy. In R. L. Todd (Ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*, (2nd ed.), pp. 178–220. New York & London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315024479>
- Walshaw, K. G. (2017). *Felix Mendelssohn and Sonata Form in the Nineteenth Century*. (PhD thesis). The University of Western Ontario. London, Ontario, Canada. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5085>
- Ward Jones, Peter (2002). Mendelssohn's first composition. In J. M. Cooper & J. D. Prandi (eds.), *The Mendelssohns: Their music in history*, (pp. 101–114). Oxford; New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198167235.003.0004>

REFERENCES

- Felix Mendelssohn-Bartholdy (2015). Complete Works For Piano Four Hands And For Two Pianos. Alessandra Ammara (piano) & Roberto Prosseda (piano). [CD, Album]. ©Universal Music Italia s.r.l. [in English].
- Kashkadamova, N. (2006). *History of Piano Art. 19th Century*. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Polska, I. I. (1995). Piano Duet in the Life and Work of F. Mendelssohn. In H. I. Hanzburg (ed.), *F. Mendelssohn-Bartholdy and the Traditions of Musical Professionalism*, (pp. 16–24). Kharkiv: [n.d.] [in Russian].
- Prosseda, R. (2015). Mendelssohn: Complete Works for two pianos and piano four-hands (CD Decca, 2015). <https://lnx.robertoprosseda.com/en/writing.php?section=135&subsection=150#txt-content> [in English].
- Sediuk, I. O. (2017). Concerto Principles in the Piano Duos by F. Mendelssohn. *Aspects of Historical Musicology*, X, 106–121. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk10/aspekty_10_8_sedjuk.pdf [in Russian].
- Todd, R. L. (2004). Piano music reformed: The case of Felix Mendelssohn Bartholdy. In R. L. Todd (Ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*, (2nd ed.), pp. 178–220. New York & London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315024479> [in English].

- Veremiova, M. M. (2012). *Piano Concertos by F. Mendelssohn-Bartholdy and the Romantic Gesamtkunstwerk*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Walshaw, Katharine G. (2017). *Felix Mendelssohn and Sonata Form in the Nineteenth Century*. (PhD thesis). The University of Western Ontario. London, Ontario, Canada. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5085> [in English].
- Ward Jones, Peter (2002). Mendelssohn's first composition. In J. M. Cooper & J. D. Prandi (eds.), *The Mendelssohns: Their music in history*, (pp. 101–114). Oxford; New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198167235.003.0004> [in English].

Alina Martianova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis,
e-mail: alinamartianova@icloud.com; ORCID iD: 0000-0003-4238-8149

F. Mendelssohn's Sonatas for Two Pianos: formation of the genre, and performers' dialogue

Statement of the problem. *Piano duets in Felix Mendelssohn's oeuvre have long remained overshadowed by his symphonic, chamber, and solo piano works. Early Sonatas for two pianos (MWV S 1, S 2) and other four-hand compositions reveal stylistic traits that later defined the composer's musical thinking. Despite their artistic value and technical demands, these works have received limited scholarly attention and minimal performance exposure, particularly in contemporary Ukrainian concert practice. Recent studies of Mendelssohn's output focus predominantly on symphonic, chamber, and solo piano compositions, as well as "Lieder ohne Worte" (Todd, 2004; Walshaw, 2017). Research on piano concertos (Veremiova, 2012) situates them within the context of Romantic Gesamtkunstwerk. Studies of piano ensembles highlight their expressive potential: I. Polska (1995) analyzes "Andante with Variations" op. 83a and "Allegro brillante" op. 92, emphasizing "Innigkeit" and "Innerlichkeit" within the German Romantic four-hand tradition, while I. Sediuk (2017) underscores ensemble dialogue, orchestral thinking, and concert-oriented performance practices. Nevertheless, original early Sonatas for two pianos remain largely unexplored, with existing literature addressing mainly biographical or editorial aspects (Prosseda, 2015; Todd, 2004).*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to outline the stylistic features of Mendelssohn's Sonatas for two pianos in the context*

of the genre's development and to identify the principles of performers' dialogue as a criterion for their contemporary interpretation. At the first time, the research offers an intonation-dramaturgical analysis of the Sonatas and justifies their contemporary performance interpretations, focusing on the formation of a "performers' dialogue" as an essential aspect of ensemble interaction. The study uses the first complete recordings of the works by Roberto Prosseda and Alessandra Ammara (Decca, 2015) as practical material. A multidisciplinary approach integrates the following methods: genre analysis to identify typological features of early two-piano sonatas; stylistic analysis to trace compositional individuality and the interplay of Classical and Romantic elements; structural-functional analysis to examine form, polyphony, and ensemble interaction; performance analysis to evaluate technical and ensemble demands; comparative-interpretative analysis to compare modern performances with historical and theoretical models.

Research results. The D Major Sonata BWV S 1 exemplifies classical clarity, transparent texture, and gallant dance-inspired thematicism, while revealing the individual traits of Mendelssohn's style: polyphonic density, dialogic interplay, and symphonic thinking. The G Minor Sonata BWV S 2 presents a more dramatic single-movement sonata form, combining classical formal logic with romantic imagery contrasts and symphonized textures. Contemporary interpretations of the Sonatas by Prosseda and Ammara demonstrate the concert-level potential of these works, highlighting equality of ensemble parts, structural coherence, and dramaturgical logic without excessive romanticization, while underscoring stylistic differences between the two sonatas.

Conclusion. These early sonatas are not mere student exercises but the works that evidence Mendelssohn's early composer maturity and his contribution to the development of the two-piano sonata genre. Engagement with these works illuminates the historical transition from amateur to professional performance practice within this unique genre.

Keywords: piano art; Felix Mendelssohn; piano duets; sonatas for two pianos; performance dialogue; ensemble interaction; early Romantic chamber music; four-hand repertoire.

Стаття надійшла до редакції 20.10.2025,
рекомендована до друку 19.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.

УДК:78.071.1(430)(0920:[785.73:781.68]

DOI 10.34064/khnum1-77.05

Чуб Максим Андрійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор мистецтва, старший викладач
кафедри камерного ансамблю
e-mail: maxbranches13@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-8811-7681

Дедусенко Жанна Вікторівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри камерного ансамблю
e-mail: dedusenkozhanna@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-1531-8965

**Інтерпретаційні особливості Першого фортепіанного тріо
Й. Раффа в контексті камерно-ансамблевого виконавства**

У статті здійснено науковий аналіз Фортепіанного тріо c-moll op.102 Йоахіма Раффа з позиції камерно-ансамблевого виконавства. Розглянуто історико-культурний контекст виникнення твору, його жанрово-стильові особливості та місце у творчій спадщині композитора. Детально проаналізовано форму та драматургію кожної частини, тематизм, гармонічну мову, фактуру, а також засоби музичної виразності, що визначають художній образ Тріо. Особливу увагу приділено проблемам ансамблевої взаємодії фортепіано, скрипки та віолончелі, зокрема питанням балансу звучання, агогіки, фразування та динамічного розвитку. Запропоновано також практичні рекомендації щодо інтерпретації твору в сучасному виконавському контексті. Матеріали статті можуть бути корисними для музикознавців, виконавців та педагогів, які працюють у сфері камерного ансамблевого виконавства у вищих музичних закладах освіти України, зокрема ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Ключові слова: камерно-інструментальне виконавство; Йохим Рафф; фортепіанне тріо; ансамблева взаємодія; виконавська стилістика; інтонування; гармонічна мова; ритміка.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Постановка проблеми.

Музичне мистецтво XIX століття представлено широким колом видатних митців, серед яких провідне місце посідають визнані класики – Ф. Шуберт, Й. Брамс, Ф. Мендельсон та інші. Проте чимало талановитих композиторів залишилося в тіні, а їхня творчість не дістала належного поширення. Одним з них є *Йоахим Рафф* (1822–1882) – швейцарсько-німецький композитор, диригент, педагог і піаніст, який у XIX столітті користувався широкою популярністю, але у XX-му був майже забутий. Він залишив значний спадок у жанрі камерної музики, який, на жаль, нині є маловідомим широкому загалу. Окрім фортепіанних тріо, він створив чотири струнні квартети, кілька квінтетів для різних складів (зокрема струнний та фортепіанний), секстети, дуети та численні п'єси для камерних ансамблів. У цих творах відчутні як поліфонічна майстерність і прихильність до класичної форми, так і прагнення до романтичної виразності. Камерні опуси Й. Раффа вирізняються насиченою фактурою, драматичною експресією та тонким відчуттям ансамблевої взаємодії. Вони є свідченням того, що композитор розумів камерний жанр не як «мініатюру», а як повноцінний простір для реалізації твору симфонічного масштабу в меншому інструментальному складі.

Творчість Й. Раффа містить риси перехідного – від класики до романтизму – періоду. У його музиці можна виявити впливи Л. Бетховена (формальна стрункість та структурованість), Р. Шумана (глибокий ліризм та насичена емоційність), а також різні елементи пізньоромантичної гармонічної мови. Перше фортепіанне тріо Й. Раффа є цінним зразком камерно-ансамблевої літератури другої половини XIX століття. Незважаючи на велику популярність композитора за життя, Тріо нині залишається в тіні класичних шедеврів і рідко звучить у сучасних концертних програмах. Ця обставина створює сприятливе підґрунтя для аналізу твору з метою виявлення особливостей його структури, гармонії та ансамблевої роботи над ним, отже, зумовлює *актуальність* цього дослідження.

Наукова новизна дослідження. Вперше комплексно розглянуто музично-теоретичні та виконавські аспекти Першого фортепіанного тріо Й. Раффа, що сприятиме розширенню камерного репертуару музичних навчальних закладів та бази музикознавчої літератури. Запропоновано підхід до популяризації маловіомої камерної музики шляхом поєднання теоретичного аналізу з практичними рекомендаціями, що відкриває нові перспективи для виконавської діяльності та музичної освіти в Україні.

Останні дослідження і публікації. На сьогодні наукова бібліографічна база щодо камерної творчості Й. Раффа складається з авторитетних, але оглядових статей (Deaville, 2001), де камерний доробок композитора (квартети, тріо, квінтет, сонати), розглянуто в загальному контексті його творчості, але без детального аналізу окремих опусів. Також у наявності розлогий шар практично-аналітичних матеріалів (рецензії, довідники, бази даних). Повноцінні академічні статті щодо окремих камерних опусів – рідше виняток, що пояснюється зосередженістю більшості академічних публікацій і монографій на симфоніях і постаті композитора загалом; його камерний доробок висвітлено фрагментарно, без поглибленого аналізу творів. Значним внеском у «живу» аналітику є публікації щодо Фортепіанних тріо № 1–4 в «*The Chamber Music Journal*» (Ussi, 2006 a, b) із наступною читацькою дискусією та ретельно підготовлений стислий огляд названих тріо редактором цього видання у випуску із серії «Путівники по камерній музиці» (Silvertrust, n.d.: 66–67). Вони містять опис форми, тематизму та виконавських особливостей і прямо порушують проблему забуття цих опусів у концертній практиці. Хоча це й не рецензовані наукові статті, але згадані тексти мають високу довідкову цінність і часто цитуються дослідниками та виконавцями.

Для ширшого розуміння місця камерної музики Й. Раффа в культурі XIX століття корисною є література із соціальної історії камерного музикування (напр., Lott, 2015), де фігурують згадки про пізні квартети Й. Раффа (ор.192) як приклади жанрових і стилевих трансформацій, характерних для тієї доби.

Важливий пласт складають рецензії на диски, де наведені нотатки критиків щодо драматургії частин, балансу ансамблю, темпових підходів. Такі тексти не замінюють академічного аналізу, проте містять детальні спостереження, корисні для виконавців і викладачів, як, наприклад, огляд фортепіанних тріо № 1 і № 4 на інтернет-ресурсі *Music Web International*.

Загалом, аналіз дискографії й рецензій засвідчує: інтерес до камерної музики Й. Раффа зростає паралельно з новими записами та виданнями його творів, що стимулює подальші наукові дослідження та перегляд камерно-ансамблевого репертуару.

Мета цієї статті – розкрити художню та історико-стилістичну цінність камерно-інструментальної творчості Й. Раффа через ґрунтовний аналіз його Першого фортепіанного тріо, поглибити наукове розуміння специфіки європейського камерного мистецтва XIX століття через вивчення його малодосліджених зразків та сприяти їх інтеграції в сучасну виконавську та педагогічну практику.

Для цього потребують виконання такі завдання:

- надати стислий біографічний нарис життя та творчості композитора;

- осмислити з історико-стилістичних позицій місце Фортепіанного тріо у творчості Й. Раффа та в контексті розвитку камерної музики другої половини XIX століття, що доповнює науковий дискурс щодо менш вивчених музичних явищ цього періоду;

- здійснити комплексний музикознавчий аналіз Першого фортепіанного тріо ор. 102 Й. Раффа з погляду форми, гармонії, ритміки та фактури у контексті камерного-ансамблевого виконавства;

- виявити особливості ансамблевої взаємодії інструментів, зокрема балансування динаміки, артикуляції та темпоритмічних нюансів.

Методологія дослідження. Розвідка спирається на широкий спектр сучасних музикознавчих підходів до вивчення музичного твору, зокрема *структурно-функціональний, гармонічний, тематичний та фактурний методи аналізу* тексту Фортепіанного тріо Й. Раффа; на *історичний підхід* у презентації культурного контексту життя

й творчості композитора, а також при визначенні місця Фортепіанного тріо у творчій спадщині Й. Раффа та європейській камерній музиці XIX століття. *Виконавський аналіз* використаний для виявлення в Тріо специфіки ансамблевої взаємодії, динамічного балансу звучання та особливостей фразування з урахуванням стилістичної складової – індивідуального композиторського та епохального стилів.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Йоахим Рафф народився в німецькомовній швейцарській громаді Лахен поблизу Цюриха в родині органіста. Не маючи формальної музичної освіти, Й. Рафф був переважно самоучкою: він вивчав композицію, гру на фортепіано та скрипці самостійно, отримавши загальну освіту в єзуїтській школі в місці Швіц і працюючи вчителем (Silvertrust, 2003). Свої перші композиції (кілька фортепіанних творів) Й. Рафф надіслав Ф. Мендельсону, який через Р. Шумана сприяв їхньому виданню (у Breitkopf & Härtel, 1844), а сам Р. Шуман у «Новому музичному журналі» («*Neue Zeitschrift für Musik*») дав їм позитивну оцінку. У 1845 році Й. Рафф познайомився у Базелі з Ф. Лістом, а з 1850 по 1853 рік був його асистентом у Веймарі. Також у ці роки Й. Рафф почав співпрацю із «*Neue Zeitschrift für Musik*», а в 1854 році видав власну книгу «Вагнерівське питання» (Raff, 1854). 1856 року Й. Рафф перебрався до Вісбадена, де жив до 1877 року. Саме у цей період він створив численні опуси, серед них кантату «Воскресіння Німеччини» (1863), популярні пісні, фортепіанні тріо, а також камерні та симфонічні твори: Перше, Друге тріо, багато вокальних циклів і концертів. У 1877 році Й. Рафф став першим директором консерваторії Хоха у Франкфурті-на-Майні. Він започаткував клас для жінок-композиторів і запросив до викладання, зокрема, Клару Шуман. Серед його учнів – Едвард Мак-Доуелл та Алоїз Ріттер (Altmann, 1934).

У XIX столітті Й. Рафф був надзвичайно популярним. Його ім'я як одного з провідних композиторів Німеччини регулярно згадувалося в одному ряду з Р. Вагнером, Ф. Лістом і Й. Брамсом. Усі критичні коментарі, що з'являлися в ті роки, говорили про нього як про рівного таким майстрам, як Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Й. Брамс. Його Третя

симфонія «У лісі» (1869) сприймалася із захопленням: на її прем'єрі веймарська публіка вибухнула бурхливими оваціями, Ганс фон Бюлов назвав її «колосальним» успіхом. Симфонія № 5 «*Lenore*» (1870–72) також мала значний резонанс, її називали зразком програмної романтичної музики. Проте вже у XX столітті ім'я Й. Раффа було майже забуте. Кілька років композитор жив на межі голоду і був змушений один за одним писати композиції для комерційного ринку (твори, які продавалися, але не претендували на значну внутрішню глибину або художню цінність). На жаль, це згодом заплямувало його спадщину. Після того, як його репутація згасла, його стали вважати лише салонним композитором, незважаючи на чудові симфонічні та камерні твори, які він залишив по собі (Altmann, 1934).

Лише з 1970-х років розпочалося поступове відродження інтересу до його творчості. Зокрема, у 2022 році до його 200-річчя було здійснено прем'єри невідомих творів, зокрема опер «Ревниві» та «Самсон». Здається практично неможливим, що композитор, чий талант був визнаний і чия музика викликала захоплення Ф. Мендельсона та Ф. Ліста, міг стати лише приміткою в історії, але саме так сталося з Й. Раффом і його музикою, що перебували в забутті протягом більшої частини XX століття.

Фортепіанне тріо № 1 (c-moll, op. 102) було створене Й. Раффом у 1864 році, в період творчої зрілості, і позначене синтезом романтичної експресії зі строгою ясністю, успадкованою ним від стилю віденських класиків. На той момент Й. Рафф вже мав репутацію видатного симфоніста і автора камерної музики. Твір одразу привернув увагу публіки і критики, і протягом декількох десятиліть входив до репертуару провідних камерних ансамблів Європи (Deaville, 2001).

За архітектонікою Тріо являє собою класичний чотиричастинний цикл (*Allegro – Scherzo – Adagio – Vivace*), вирізняючись яскравим романтичним характером, гармонічною насиченістю, типовою для нової німецької школи, й відчутним впливом творчості Р. Вагнера та Р. Шумана. «Сценічна» образність, що присутня у повільних частинах Тріо, надає йому рис «програмності». Яскраво відчутним

є акцентування драматичних контрастів, характерних для зрілого періоду творчості Й. Раффа.

Фортепіанне тріо № 1 стало важливим кроком у становленні Й. Раффа як майстра камерного симфонізму. Воно не лише відобразило індивідуальний стиль композитора, але й сприяло поширенню нової моделі камерного ансамблю, де кожен інструмент має «рівні права», а драматургія тяжіє до симфонічного розмаху.

Перша частина циклу написана у тональності *c-moll* та слугує яскравим зразком романтичного сонатного алегро, класична форма якого наповнена напруженою експресією, контрастами образів та багатством гармоній. Особливістю частини є симфонічність звучання: фактура фортепіано набуває самостійного значення, наближаючись до оркестрової. Струнні інструменти не розчиняються у фактурно-динамічній наповненості фортепіанної партії, а ведуть з нею активний діалог, створюючи щільну насичену музичну тканину. Таким чином, ансамбль набуває рис камерного оркестру, в якому усі партії є рівноправними. За інтонаційною природою та драматургією частина демонструє значний вплив німецької романтичної традиції, передусім стилістики творів Р. Шумана та Ф. Мендельсона. Проте Й. Рафф не обмежується постійним їх наслідуванням, а вводить власні акценти, серед яких варто відзначити:

- підвищену роль гармонічного розвитку, побудованого на несподіваних модуляціях та хроматичних ходах;
- використання поліфонічних прийомів у розробці, що надає музиці складності та глибини;
- уміння поєднувати експресивну мелодику партії струнних із моторною пульсацією фортепіано.

Внутрішній драматичний конфлікт частини побудований на контрасті бурхливої, пристрасної головної та лірично-світлої побічної партій, який відображає типову для романтизму дихотомію, боротьбу трагічного й світлого начал. У головній темі переважає драматичний, майже фатальний звукообраз. Мелодична лінія містить гострі синкопи, інтервальні стрибки й акцентовані ритмічні формули, що

підкреслюють енергійність і напруженість звучання та надають музиці особливого динамічного руху. Партія фортепіано дає потужний початковий імпульс (акордові удари й ритмічні мотиви на *forte*), скрипка та віолончель поступово підхоплюють її матеріал, підсилюючи його енергію. Короткі уривчасті мотиви з акцентованими ритмічними фігурами спрямовують звучання до розвитку у нестримному русі. Піаністу варто звернути увагу на особливу звукову атаку: вона має бути рішучою, чіткою, але не важкою. Педалізація – мінімальна, точкова, для підкреслення драматичних акцентів і запобігання фактурної розмитості. Навіть у швидкому русі важливо показати логіку фразування – рух до кульмінацій і поступове спадання. Партія скрипки передбачає короткі енергійні, але не сухі, штрихи; звук повинен «розрізати» простір, маючи при цьому співучу основу. Гострі, виразні висхідні інтонаційні жести передають героїчний характер музики. Важливо підтримувати силу атаки струни, не губитися за партією фортепіано. Для цього корисно тримати більш «щільний» контакт зі струною. Партія віолончелі слугує повноцінною драматичною опорою, фундаментом ансамблю. Нижній регістр повинен звучати як «коріння» теми. Атака чітка, але «лагідна» віолончель додає виваженості ансамблевому звучанню. Драматургічна напруга підкреслюється довгими й пластичними фразовими лініями. Виконавці повинні відчувати, що головна партія – це не просто тема, це – виклик. Вона подається як музичний конфлікт, який потребує подальшого вирішення. Спільною задачею ансамблю є створення відчуття єдності пориву. При очевидній відмінності ролей, усі партії наче зливаються у драматичному жесті.

Побічна партія виконує функцію розрядки після драматичного напруження головної. У ній ансамбль демонструє інший бік звукообразу: не боротьбу, а спокій, ніжність, глибокий ліризм. Для слухача це момент «відпочинку» й поетичної мрійливості, який має звучати органічно, без надмірного пафосу. Тема звучить у тональності *Es-dur*, що створює відчуття просвітлення. Мелодична ініціатива передається струнним інструментам – переважно скрипці, яка веде співучу лінію,

а віолончель іноді підхоплює її або підтримує «оксамитовим» тембром нижнього регістру. У виконанні важливо зберегти контраст із головною партією: панують плавність та врівноваженість. Фортепіано створює гармонічний і ритмічний фон, його партія «згортається» до акомпанемента, часто у вигляді арпеджіо чи легких акордів. Ритміка стає плавнішою, без уривчастості й акцентів, що були притаманні головній партії. Ніжність звучання скрипкової лінії забезпечується завдяки пластичності, м'якості звуковидобування, «вокалізованому» відчуттю музики, широкому звуковому «диханню». Виконавцеві не варто поспішати до нюансу *forte*; краще грати теплим за тембром *mezzo-forte*, підкреслюючи кантиленність. Верхній регістр також не потребує гучності наголошень, навпаки – вимагає збереження того ж оксамитового тембру. Віолончель у побічній партії часто виконує функцію партнера (дублює скрипку або відповідає їй). Для неї важливо не втрачати характеру, розчиняючись у звуці, а створювати саме дублювання – тихіший мелодичний план, немов «діалог» зі скрипкою. Піаністові варто відійти від різкого драматизму й надати струнним м'яку опору, чітко контролюючи баланс ансамблевого звучання. Акомпанемент має бути прозорим, легким, із делікатним педалюванням (коротким, що немов «дихає», щоби не затьмарити мелодію).

Розробка в першій частині – один із найскладніших моментів як для аналітичного осмислення, так і для виконавської реалізації. Відбувається перетворення вже почутих контрастних тем, їх «зіткнення» й поступове наростання драматизму через постійні модуляції у віддалені тональності (*gis-moll*, *fis-moll*, *As-dur*, *f-moll*). Розділ починається з динамічного загострення: композитор опрацьовує мотиви головної теми, «розчленовуючи» її на короткі ритмічні елементи. У гармонічному плані відчувається нестійкість: часті модуляції зі зростанням напруги, відсутність стабільності головної тональності. Відбувається діалог партій струнних і фортепіано: мотиви передаються між інструментами, утворюючи своєрідну музичну «полеміку». Композитор часто використовує принцип секвенційного розвитку теми головної партії. Побічна тема у розробці звучить у більш

фрагментованій і драматизованій формі. Її кантилена втрачає м'якість, набуває напруженого відтінку. Струнні вже не звучать так злагоджено «в унісон», як у експозиції, а сильніше контрастують. Фортепіано набуває особливої «ваги»: воно часто підштовхує драматичний розвиток через пасажі, акорди, остинатні мелодичні фігури. Енергія нарощується поступово, тому важливо відчувати процес динамічного розвитку: від інтенсивного пошуку до кульмінаційного вибуху. Й. Рафф активно використовує синкопи, акценти, несподівані паузи. Це створює враження неспокою. Виконавцям потрібно чітко артикулювати ритмічні зсуви, не згладжувати їх. Репетиційна робота ансамблю над розробкою має бути спрямована на ритмічну чіткість і контроль мотивів, активну динамічну лінію розвитку, драматизацію побічної теми, баланс ролей у перегуках та усвідомлення кульмінації.

Реприза починається із повернення головної теми, яка набуває яскравого енергійного характеру. Водночас, порівняно з експозицією, відбувається зміщення динамічних та фактурних акцентів: тема звучить більш зібрано, навіть монументально. У такий спосіб Й. Рафф підкреслює драматичну логіку твору: конфлікт, розгорнутий у розробці, вимагає міцного й стверджувального повернення початкового матеріалу як висновку. Головна партія в репризі звучить рішуче, але вже без тієї імпульсивної «раптовості», що була притаманна їй в експозиції. Виконавцям важливо витримувати характер героїчного ствердження: фортепіано має надати чіткий ритмічний імпульс, а струнні – підкреслити довжину та пластичність мелодичної лінії. Стає відчутною вже не стільки боротьба, скільки демонстрація сили й внутрішньої впевненості ліричного героя. Реприза першої частини не просто механічно повертає звучання тем, а художньо підсумовує конфлікт, що розгортався протягом твору, органічно поєднуючи пристрасть і лірику, драматичну енергію й гармонійне заспокоєння. Виконання цього розділу вимагає від ансамблю відчуття масштабності й довжини мелодичної лінії, щоби реприза прозвучала як переконливе завершення драматичного розвитку.

Друга частина (*Scherzo*) написана у тричастинній формі (А-В-А) та логічно продовжує драматичну лінію циклу. Вона не знімає напруги першої частини, пропонуючи відпочинок та заспокоєння, а навпаки, підкреслює її, лише трохи «розряджаючи» в серединному розділі – *Trio*. На відміну від «традиційних» романтичних *Scherzo*, що часто мають жартівливо-легкий або фантастичний характер, у Й. Раффа воно звучить загострено, драматично й навіть похмуро. Основна тема (А) у тональності *c-moll* – ритмічна, гостро акцентована, побудована на коротких мотивах із пульсацією чвертей, що канонічно передаються між інструментами ансамблю. Починаючись із поодинокого скрипкового звучання, через декілька тактів тема жваво підтримується віолончеллю: створюється діалог струнних інструментів із використанням активних синкоп та перехресних акцентів. У ансамблевій фактурі відчувається ритмічна остиглість, що стимулює енергію руху та підкреслює різкий знервований характер теми. Принцип канонічного імітаційного розвитку голосів, який використовує композитор, створює безперервність цього динамічного потоку: всі партії ансамблю втягнуті в єдиний процес драматургічного розгортання.

Scherzo вимагає легкого, пружного виконання. Темп має бути швидким, але не настільки, щоби втратити чіткість фразування. Оскільки тема А побудована на імітаціях, ансамблю необхідно виробити відчуття спільного пульсу. Важливо зберігати енергію та витонченість звучання, тому артикуляція має бути короткою, відривчастою, близькою до *staccato*, але не сухою. Попри моторність, тема не повинна перетворитися на механічний біг: варто будувати мелодичну лінію мікрофразами, короткими мотивами, підкреслюючи кульмінаційні точки кожного з них. Доречно використовувати динамічні відтінки всередині фразування, які оживлятимуть музичний потік.

Середній розділ, *Trio*, відтіняє іронічну моторність теми А відчутною пластичністю і співучістю, надаючи слухачеві відпочинок перед поверненням до теми *Scherzo*. Мелодичні лінії стають ширшими, фактура прозорішою, рух спокійнішим. Тональність *Trio* традиційно контрастує з початковою: після гострого напруженого

c-moll з'являється емоційний світліший *As-dur*, отже, у цьому розділі варто більше уваги приділити динамічним нюансам *p*, *mp* та ремаркам *dolce*, *espressivo*. На відміну від дрібної моторики розділу А, у *Trio* дуже важливо підкреслювати довжину музичних пластів. Фразування слід будувати плавними динамічними хвилями для створення відчуття контрасту з першою темою. Партія фортепіано з м'якими арпеджіюваними акордами та поступовою басовою лінією переважно виконує роль акомпанемента та гармонічної підтримки голосів струнних інструментів. Переважання половинних та цілих тривалостей сприяє спокійній вираженості кантиленного руху.

Повернення основної теми *Scherzo* виконує драматургічну роль замкнення форми: Й. Рафф не просто повторює матеріал у точності, а й підкреслює основний тонально-емоційний центр – *c-moll*. Реприза слугує символом драматичного начала, повертаючи тривожний настрій після ліричного відпочинку.

Третя частина (Adagio) Фортепіанного тріо Й. Раффа у тональності *E-dur* та посідає особливе місце у драматургії всього циклу, виконуючи функцію його емоційного ядра. Контрастне зіставлення «світлої» мажорної дієзної сфери (*E-dur*) з «темною» драматичною бемольною (*c-moll*) інших частин наділяє *Adagio* функцією ліричної інтермедії між крайніми мінорними частинами, що нагадує слухачеві про відчуття спокою, гармонії та рівноваженості.

Adagio побудоване у тричастинній формі (А – В – А). Повільний ліричний вступ доручений партії фортепіано. Основна тема у світлому тональному забарвленні відзначається широкою кантиленністю. Її мелодика втілює суто романтичні традиції, інтонаційно нагадуючи твори Р. Шумана. Вокальна природа тематизму із плавністю руху, фразами широкого дихання, виразними мелодичними хвилями викликає асоціації з романсом чи арією без слів. Гармонічна основа теми стабільна, з м'якими функціональними переходами та ясним акордово-арпеджійним супроводом фортепіано, який підкреслює прозорість та об'єм загального ансамблевого звучання.

Середній епізод (В) контрастує з початковим матеріалом: у ньому відчувається драматичне загострення завдяки відхиленням у мінорні тональності (*H-dur, cis-moll, A-dur*). Відбувається ущільнення фактури завдяки «густішим» акордовим вертикалям, поліфонічним переплетінням голосів, що надають музиці більшої виразності, водночас розкриваючи ансамблеву рівноправність інструментів; наростає динамічна напруга. Й. Рафф досягає ефекту внутрішньої драми без втрати камерного масштабу звучання, емоційний запал швидко врівноважується поверненням до початкової кантилени. Реприза відновлює початкову ясність, проте мі-мажорна тема повертається у новому забарвленні: після драматичного середнього епізоду вона сприймається як символ умиротворення та гармонії.

Зауважимо, що саме в цій частині проявляється особлива риса композиторського стилю Й. Раффа – вміння поєднувати класичну ясність формотворення з романтичною виразністю – тонкими нюансами динаміки і гармонії, інструментальних діалогів. У загальній драматургії циклу третя частина виконує функцію емоційної кульмінації, яка, утім, досягається не через напруження, а через набуття внутрішнього спокою. Вона створює позитивний баланс, світлий полюс почуттів, формуючи у слухача відчуття духовного очищення, і водночас готує фінал циклу, що знову поверне драматичну експресію.

Струнні інструменти стають головними носіями тематичного матеріалу, відповідно до кантиленного, майже вокального типу мелодики. Саме вони забезпечують те емоційне забарвлення, що визначає зміст усієї частини. Головну тему з її широкою мелодичною лінією розпочинає скрипка, й перед виконавцем постає завдання передати відчуття вокальної кантилени, характерної для арій та романсів. Важливо дотримуватися довгих фраз і уникати дроблення інтонацій: кожна висхідна чи низхідна інтонаційна «хвиля» має бути «проспіваною». Для цього варто використовувати широкий смичок із рівномірним розподілом ваги, надавати пріоритет *legato* та плавному переходу між позиціями. У контрастному середньому розділі –

застосовувати більш активну артикуляцію та ширшу амплітуду вібрато. У репризі слід повернутись до тоншого, камерного звучання.

Віолончель часто підхоплює тему після скрипки або вступає з нею в діалог. Її теплий насичений тембр додає музиці глибини. В окремих епізодах партія віолончелі утворює імітаційне переплетіння з партією скрипки, а іноді виконує роль гармонічного фундаменту. У середньому розділі вона розкриває драматичніший бік свого тембру, іноді виходячи на передній план. У діалогах виконавцеві потрібно чутко дослухатися до партнерів, щоби досягати ідеального балансу тембрів у ансамблі. Динамічні контрасти не слід робити надмірними, адже характер частини – камерний, майже інтимний. Репризу варто трактувати як повернення до початкового світлого стану спокою, з підкресленням прозорості й теплоти звучання.

Отже, третя частина демонструє поєднання класичної рівноваги форми з романтичною експресією. Вона слугує прикладом уміння композитора інтегрувати індивідуальні темброві фарби й мелодичну співучість струнних з прозорою гармонічною основою фортепіано. Саме ця частина надає всьому тріо завершеності та гармонії, постаючи як одна з найпоетичніших сторінок циклу.

Четверта частина (*Vivace, c-moll*), де композитор поєднує головні ідейно-емоційні лінії попередніх частин, – апофеоз усього циклу, його своєрідне драматичне узагальнення з поєднанням експресії та монументальності. Форма четвертої частини близька до сонатної: експозиція з двома контрастними темами, розробка з активним поліфонічним розвитком і драматичними гармонічними відхиленнями, а також реприза, у якій знову стверджується основний драматичний настрій. Музичною ідеєю Фіналу є постійний рух, який від самого початку задає імпульсивний ритм в партії фортепіано. На тлі продовження гострого акцентованого фортепіанного акомпанементу звучить основна тема в партії віолончелі, яка далі підтримується скрипкою у паралельному октавному русі. Співуча, дещо знервована рухлива мелодія стає нагадуванням про драматичний початок циклу.

Емоції ліричного героя ніби нестримно виплескуються назовні, немов душа повністю відкривається та злітає у вирі почуттів.

На противагу цьому, другий тематичний матеріал у тональності *a-moll* привносить танцювальне начало, але дещо похмурий колорит музики та знервованість при цьому не втрачаються. Це створює цікавий контраст і додаткові передумови для подальшого драматичного розвитку основних тем Фіналу. Мелодичні хвилі, що сягають декількох яскравих вершин у різних за забарвленням тональностях (*Es-dur*, *f-moll*), ведуть до кульмінації – гострих синхронних акордів з акцентами на першій долі в партіях усіх інструментів.

Розробка Фіналу, тональний план якої насичений відхиленнями в досить далекі від основної тональності – *h-moll*, *As-dur*, *fis-moll*, *Des-dur*, є однією з кульмінаційних ділянок у архітектоніці циклу. Й. Рафф широко застосовує поліфонічний розвиток: імітації, канонічні проведення мотивів, щільні нашарування голосів. Відчувається вплив симфонічного мислення: фактура стає майже оркестровою за масштабом, незважаючи на камерний інструментальний склад. Особливого значення набуває прийом динамічної хвилі, яка наростає поступово, приводячи до кульмінаційних сплесків.

У репрізі основні теми звучать не як буквальне повторення, а зазнають трансформації: головна партія набуває ще більшої напруги, а побічна, хоча й зберігає співочість, несе на собі «відбиток» драматичних подій розробки. Отже, переважають трагізм та глибокий сум.

Особливо важливою стає кода Фіналу – емоційний «вибух» у однійменному до основної тональності *C-dur*’і, де імпульсивність ритму і напруженість гармонії сягають максимуму, спрямовуючи музичний рух до потужного завершення – остаточного просвітлення-узагальнення, завдяки чому у драматургії циклу фінал відіграє роль катарсису.

Отже, Фінал підтверджує ідею циклічної єдності: початковий драматичний настрій твору повертається й утверджується, але в іншій художній якості – як результат усього попереднього розвитку, синтезуючи ліризм третьої частини, іронічну грайливість другої та трагізм першої, замикаючи таким чином музичне коло. Тобто Фінал

є своєрідним узагальненням попередніх частин: він повертає настрій та колорит тональності *c-moll*, посилює драматизм першої частини та водночас врівноважує світлу лірику серединних частин Трію. Фінал також демонструє загальне тяжіння композитора до симфонізму, адже Й. Рафф, володіючи масштабним мисленням, насичує камерний жанр енергією, що наближає Трію до його оркестрових творів. Таким чином, Й. Рафф демонструє не лише майстерність формотворення, але й глибоке розуміння циклічної драматургії, властивої великим симфонічним і камерним формам XIX століття.

Висновки.

Фортепіанне тріо Й. Раффа № 1 *c-moll* – яскравий зразок камерно-інструментальної музики другої половини XIX століття, де класичність форми поєднується з характерними рисами романтичного стилю. Трію демонструє композиторську майстерність Й. Раффа у сфері поліфонії, гармонії та драматургії, симфонізм його мислення, прагнення надати камерному твору оркестрової масштабності звучання.

У першій частині Трію закладено основу всього циклу – протиставлення головної та побічної тем, драматичної енергії та лірики. Розробка, у якій домінує поліфонічний спосіб мислення, вирізняється динамікою розвитку, а реприза, повертаючи слухача до драматичного ядра, стверджує цілісність художнього задуму. При виконанні першої частини важливо зберігати прозорість фактури та збалансовувати динамічні рівні інструментів, аби не втратити єдності напруженого, але водночас мінливого характеру музики.

Друга частина – жваве моторне скерцо, де витончена імітаційна техніка – численні канонічні проведення голосів, та ритмічна виразність створюють враження грайливості й водночас складності. Світла та співуча тема *Trio*, середнього розділу частини, забезпечує образний контраст. Завданням виконавців є збереження точності ритмічного рисунку та динамічної рівноваги голосів у швидкому темпі, а також увага до тембрового контрасту між основними розділами частини.

Третя частина, *Adagio* в тональності *E-dur* – ліричний центр циклу, де розкривається поетичність Й. Раффа, його вміння створювати

майже вокальну кантилену. Звідси, особливе значення мають партії струнних, які формують м'яку співучу лінію, тоді як фортепіано забезпечує її гармонічну основу й динамічну підтримку. Інтерпретація третьої частини вимагає уваги до тонких нюансів, витриманого злагодженого «дихання» та глибокого емоційного наповнення.

Фінал повертає тональність *c-moll* з її драматизмом, виконуючи в циклі функцію узагальнення: відчутна спорідненість із першою частиною через енергію ритму, рішучий рух та особливий образний колорит. Контраст між пристрасною головною темою та ліричними епізодами стає підґрунтям для конфлікту, розв'язання якого відбувається у кульмінаційних розділах. Для виконавців особливо важливо утримати ансамблеву єдність на високому рівні динаміки, не втрачаючи прозорості фактури та внутрішньої логіки розвитку.

Отже, Фортепіанне тріо № 1 Й. Раффа – твір, де романтичне ліричне висловлювання поєднується з драматичними протиставленнями й масштабністю симфонічного розвитку.

З позицій педагогіки та виконавської практики Тріо цікаве тим, що вимагає від музикантів високої технічної підготовки, ансамблевої дисципліни, відчуття логіки поліфонічного розвитку та стилістичної гнучкості. Виконавцям важливо не лише досконало опанувати фактурні складнощі твору, а й розкрити присутні в ньому художні контрасти: драматичного пафосу й ніжної лірики, моторності ігрової стихії та врівноваженого спокою кантилени, кульмінаційного напруження та відпочинку й просвітлення. Саме завдяки своїй багатогранності твір відкриває широкі можливості для інтерпретації.

Таким чином, Фортепіанне тріо Й. Раффа постає як своєрідний синтез класичної врівноваженості та романтичної експресії, відбиваючи пошуки німецької камерної музики середини XIX століття. Відродження цього твору в сучасному концертному житті могло би збагатити репертуар камерних ансамблів, надати цінний матеріал для виконавських експериментів, а також і досліджень музикознавців.

Фортепіанне тріо Й. Раффа, на думку авторів цієї розвідки, є вагомим внеском у європейське камерно-інструментальне мистецтво

та заслуговує на включення до сучасного виконавського репертуару та навчальних програм вищих освітніх музичних закладів України.

Перспективою подальшого розвитку теми є поглиблене вивчення камерно-інструментальної спадщини Й. Раффа в її насиченому багатожанровому розмаїтті.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Altmann, Wilhelm. (1934). *Wegweiser durch die Trios für Klavier, Violine und Violoncell [Guide to the Trios for Piano, Violin and Cello]*. Wolfenbüttel: Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft [in German].
- Deaville, J. (2001). Raff, (Joseph) Joachim. *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22816> [in English].
- Lott, Marie Sumner (2015). *The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music: Composers, Consumers, Communities*. Champaign, IL: University of Illinois Press. <https://doi.org/10.5406/illinois/9780252039225.001.0001> [in English].
- Raff, J. (1854). *Die Wagnerfrage: Kritisch beleuchtet [The Wagner Question: Critical examine]*. Erster Theil [Part One]: Wagner's letzte künstlerische Kundgebung im „Lohengrin“ [Wagner's Last Artistic Expression in „Lohengrin“]. Braunschweig: Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn. <https://books.google.de/books?id=HDw9AAAACAAJ> [in German].
- Silvertrust, R. (n.d.). Guide to the Piano Trio Literature. *Chamber Music Guides*. Edition Silvertrust. <http://chambermusicguides.com/pdf-guides/guide-to-piano-trios-2nd-edition.pdf> [in English].
- Ussi, Larius J. (2006). Joachim Raff: The Piano Trios. *The Chamber Music Journal*, 17(2), pp. 3, 8, 9–11. Edition Silvertrust. <https://www.editionsilvertrust.com/pdf-journals/Vol17-no2.pdf> [in English].
- Ussi, Larius J. (2006). Joachim Raff's Last 2 Piano Trios. *The Chamber Music Journal*, 17(3), pp. 3, 10–12. Edition Silvertrust. <https://www.editionsilvertrust.com/pdf-journals/Vol17-no3.pdf> [in English].

Maksym Chub

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Doctor of Arts, Senior Lecturer,
the Department of Chamber Ensemble
e-mail: maxbranches13@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-8811-7681

Zhanna Dedusenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Chamber Ensemble
e-mail: dedusenkozhanna@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-1531-8965

**Interpretative peculiarities of J. Raff's First Piano Trio
in the context of chamber ensemble performance**

Statement of the problem. *The musical art of the 19th century is represented by a wide circle of outstanding masters, among which the leading place is occupied by recognised classics as F. Schubert, F. Mendelssohn, J. Brahms, and others. However, many talented composers remain in the shadows, and their work do not receive appropriate attention. One of them is Joachim Raff (1822–1882), a Swiss-German composer, conductor, teacher, and pianist. His music reveals the influence of classical Beethoven's forms and Schumann's deep lyricism and rich emotionality, as well as various elements of the late romantic harmonic tradition. Raff's First Piano Trio is a valuable example of chamber ensemble literature from the second half of the 19th century. Despite the composer's great popularity during his lifetime, the Trio remains in the shadow of classical masterpieces and is rarely heard in contemporary concert programmes. This circumstance creates a favourable basis for analysing the work in order to identify the peculiarities of its structure, harmony and ensemble work, determining the relevance of its study.*

Recent research and publications. *Today, the scientific bibliographic base on Raff's chamber music consists of authoritative but overview articles (Deaville, 2001), where chamber music is described in the context of his overall work (quartets, trios, quintets, sonatas), but without detailed analysis of individual works. There is also a wide range of practical and analytical materials (reviews, reference books, databases). Full-fledged academic articles on individual chamber works are rather an exception due to the fact that most academic publications and monographs focus on Raff's symphonies and his work as a whole; his chamber works are covered*

fragmentarily. A significant contribution to the “live” analysis is the publications on the Piano Trios No. 1–4 in “The Chamber Music Journal” (Ussi, 2006 a, b), with subsequent discussion, and also the carefully prepared brief review of the named Trios by the editor of this journal in the issue of the “Chamber Music Guides” series (Silvertrust, n.d.: 66–67). They contain a description of the form, thematic material and performance characteristics and directly raise the issue of the neglect of these works in concert practice.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to reveal the artistic and historical-stylistic value of J. Raff’s chamber-instrumental works through an analysis of his First Piano Trio, to deepen scientific understanding of little-studied examples of 19th-century European chamber music, and to promote their integration into contemporary performance and teaching practice. For the first time, the theoretical and performance aspects of Raff’s First Piano Trio have been comprehensively considered, which will contribute to the expansion of the chamber repertoire of music educational institutions and the base of musicological literature. An approach to popularizing little-known chamber music by combining theoretical analysis with practical recommendations has been proposed. The research is based on a wide range of musicological approaches to the analysis of musical works, in particular, structural and functional, harmonic, thematic, and textural analysis; as well as on the historical method that allows to reveal both the cultural context of the composer’s life and work, and the place of the Piano Trio in Raff’s creative heritage and European chamber music of the 19th century. The method of performance analysis is used to reveal the specifics of ensemble interaction, dynamic balance and phrasing, taking into account the stylistic components.

Research results. The form and dramaturgy of each movement, thematic material, harmonic language, texture, as well as the means of musical expression that determine the artistic image of the Trio were analyzed. Special attention is paid to the problems of ensemble interaction of piano, violin and cello, in particular the issues of sound balance, agogics, phrasing and dynamic development. Practical recommendations for the interpretation of the work are also offered.

Raff’s Piano Trio appears as a kind of synthesis of classical balance of forms and symphonic scope with romantic expression, reflecting the searches of German chamber music of the mid-19th century. From the point of view of pedagogy and performance practice, it is interesting in that it requires musicians to have a high level of technical training, ensemble discipline, a sense of polyphonic logic, and stylistic flexibility. It is important for performers not only to master the texture perfectly, but also to reveal the artistic contrasts: dramatic pathos and gentle lyricism,

lively playfulness and calm cantilena, climactic tension and enlightened repose. It is precisely because of this versatility that the work opens up wide possibilities for contemporary interpretation.

Conclusion. *Thus, Raff's Piano Trio appears as a kind of synthesis of classical tradition and romantic expression, reflecting the search for German chamber music in the mid-19th century. Its revival in contemporary concert life could enrich the repertoire of chamber ensembles and also become valuable material for performance experiments, as well as the research by musicologists.*

Key words: *chamber-instrumental performance; Joachim Raff; piano trio; ensemble interaction; performance style; intonation; harmonic language; rhythm.*

*Стаття надійшла до редакції 16.10.2025,
рекомендована до друку 12.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

УДК 780.614:785.74]781.22
DOI 10.34064/khnum1-77.06

Кучеренко Станіслав Ігорович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри камерного ансамблю
e-mail: kucherenko.stanislav@yahoo.com; ORCID iD: 0000-0003-0010-8727

Купріяненко Емма Борисівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
кафедра камерного ансамблю
e-mail: emmakuprik65@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-8037-0823

**Роль інтонації у формуванні ансамблевого мислення
учасників струнного квартету**

Стаття присвячена проблемі інтонації як процесу звуковисотного відтворення тексту в аспекті становлення ансамблевого мислення учасників струнного квартету. Характеризуються особливості налаштування струн у сімействі безладових хордофонів (скрипка, альт, віолончель), місце піфагорейського, чистого і темперованого строїв та їхній вплив на інтонування у різних музичних контекстах в умовах реальної виконавської практики. Розглянуто коло завдань, з якими стикаються виконавці на перших кроках гри у квартеті, а також функції партій у межах партитури. Визначено фактори, які організують слух виконавців під час сумісної гри, виходячи з типу фактури та особливостей взаємодії голосів у ній, що підкріплюється аналізом відповідних зразків квартетного жанру. Осмислено питання ступіню мобільності слухового орієнтування струнників під час роботи над інтонацією у квартеті та її значення у формуванні ансамблевого «світобачення».

Ключові слова: струнний квартет; інтонація; ансамблеве мислення; звуковисотний орієнтир; мобільність слуху; піфагорейський стрій; чистий стрій; Струнний квартет ор. 58 № 2 Л. Бетховена.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Постановка проблеми.

Ансамблевість у музиці, так само як і в інших видах мистецтва, що пов'язані з необхідністю безпосередньо транслювати авторський задум слухачам / глядачам, – це певна умова для реалізації єдності спільних ідей та впорядкування залучених засобів виразності. Всі складові – від звуку, штрихів до фразування та емоційного вираження – узгоджуються між усіма учасниками ансамблю, незалежно від кількісних чи якісних характеристик останнього. Наведена інформація є загальновідомою та не потребує додаткових пояснень. Утім, поряд із поширеними політембровими ансамблями (за участю фортепіано, смичкових, духових), дещо осторонь позиціонується струнний квартет як окремий камерно-інструментальний жанр. Хоча цей вид сумісної гри втримує цікавість з боку музикознавчої спільноти, деякі аспекти його буття все ж відомі недостатньо або і зовсім не висвітлені. Одним з них є *інтонація як процес звуковисотного відтворення тексту*. Зовнішня елементарність та простота проблеми, яка, наприклад, для піаністів є немислимою за замовчуванням, «маскує» від переважної більшості музикантів свою складність вже на поверхневому рівні – гри разом «чисто». Закономірно, що значна роль інтонації у вихованні ансамблевих навичок та формуванні відповідного мислення залишається мало усвідомленою навіть самими струнниками.

Наукова новизна дослідження. Вітчизняна музикологія не розглядає питання інтонації у струнному квартеті як особливої складової квартетного мистецтва чи в ракурсі її ролі у становленні певного комплексу вмінь. Причина недостатньої уваги з боку вчених полягає, як видається, у приналежності цього складника виконавства до сфери методичного знання, що підкреслює новизну запропонованого погляду на проблему, яка *висвітлюється в науковому розрізі*.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Серед іноземних досліджень існують праці, присвячені саме специфіці адекватного звуковисотного вираження на скрипці (Johnson, 2017) та у струнному квартеті (Carey, 2016; Cuffman, 2016), аналогів яким в українському науковому просторі знайти не вдалося. Ґрунтовними

є статті про комунікацію у струнному квартеті (Данченко, 2010; Bishop, Jensenius & Laeng, 2021; Limbert, 2022; Papiotis, 2014; Timmers, Endo, Bradbury, & Wing, 2014), у яких, тим не менш, аспект інтонації залишається поза дужками.

Мета статті – розкрити значення інтонації як ґрунтовної засади ансамблевого мислення у струнному квартеті.

Методологія дослідження. Використані органологічний та системний підходи, які дозволяють комплексно підійти до проблеми інтонації та її ролі у вихованні ансамбліста-квартетиста.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Інтонація, без перебільшення, є одним з найскладніших компонентів квартетного музикування, що обумовлено самою специфікою залучених інструментів. Без розуміння цих фундаментальних особливостей досягнення окресленої проблематики не продуктивне, більше того – неможливе, тому коротко опишемо ключові моменти, що пов'язані зі строєм та відтворенням звуковисотності на струнних.

Нагадаємо, що скрипка, альт, віолончель, контрабас, згідно із класифікацією Хорнбостеля – Закса, належать до сімейства безладових хордонофонів, на яких тон регулюється безпосередньо пальцем (Lee, 2020: 73). Така конструкція характеризується суттєвою свободою у відтворенні бажаної висоти звуку і, за замовчуванням, дає можливість грати чисто у будь-яких ігрових ситуаціях. Разом із цим, відповідальність за якість інтонації повністю лежить на виконавцеві, синхронізації його м'язових та слухових відчуттів, що і є основоположним підґрунтям для адекватного відтворення нотного тексту. Налаштування навички чистої гри вимагає часу та досвіду, проте навіть їх наявність зазвичай нічого не гарантує. Аналогічною є ситуація з проявами обдарованості. Зокрема, абсолютний слух, який, на перший погляд, має значно спростити проблему чистого інтонування, у реальній практиці може заважати. Причини вказаних складнощів визначаються рисами самих інструментів, для яких найбільш природними є два основних строї – піфагорейський та чистий (натуральний). Єдина відмінність між ними полягає у розмірах не чистих інтервалів.

Узагальнюючи відомості, які можна з легкістю знайти в Інтернеті, зокрема в друкованих працях (наприклад, Barbour, 1951), резюмуємо, що всі великі терції, сексти та септими у піфагорейському строї граються ширше, а малі – вужче, ніж у чистому¹. Закономірно заключити, що виконання цих інтервалів у гармонічному вигляді – подвійних нотах, доцільне у чистому строї, який виключає появу надлишкового коливання частот, відомого як «биття». Мелодична послідовність, навпаки, передбачає використання піфагорейського строю, який надає їй виразності, рівномірності, стійкості (у тому числі тональної), а тому й інтонаційної ясності. У залежності від ігрової ситуації музиканти послуговуються одним зі вказаних строїв, виходячи з матеріалу та його викладу по горизонталі чи вертикалі.

Звуковисотна мобільність струнного інструмента закладена в самій його настройці по квінтам – *до-соль*, *соль-ре*, *ре-ля*, *ля-мі*², які втілюють фрагмент піфагорейського звукоряду, передбачаючи і неминучість коми. Вона може проявлятися при грі подвійних нот, зокрема із залученням відкритих струн, без свідомої корекції положення пальця. Нотний приклад (*Приклад 1*) є наочною демонстрацією важливості динамічної зміни слухових орієнтирів виконавця.

Позиція першого пальця лівої руки на грифі для відтворення *мі* залежить від струни, з якою цей звук має сформулювати інтонаційно чистий інтервал, оскільки налаштувати його одразу для обох з них неможливо через вищезгадані причини. У кварті з *ля* та сексті із *соль* звук *мі* буде мати різну висоту (відповідно вище та нижче) заради досягнення

Приклад 1. Роль контексту в інтонації на скрипці.



¹ Виключенням є велика секунда, яка має однакові 204 центи в обох строях.

² Згадано струни віолончелі, альту та скрипки. Контрабас налаштовується по чистим квартам – *мі-ля*, *ля-ре*, *ре-соль*, проте і він має ті ж самі особливості інтонування, що і його «родичі».

необхідної синхронізації обертонів та, як наслідок, резонансу. Якщо звернутися до цього ж *мі* у одного-лосному викладі як ввідного тону у Фа-мажорі та фа-мінорі (гармоніч-ному / мелодичному), то отримаємо вже третій його варіант. На від-міну від фортепіано чи гітари, чиста гра, наприклад, на скрипці, *залежить від контексту*. Його змінність, так само як інтонаційних векторів, є невід'ємною частиною реального виконавства, хоча музи-канти, як-от молодші учні та студенти, можуть цього не усвідомлю-вати, граючи завдяки вже закріпленим слуховим відчуттям та пам'яті.

Не можна оминати й рівномірну температурацію, найвідомішим носі-єм якої є фортепіано – постійний супутник смичкових. У свій час вона нейтралізувала піфагорову кому, вирівняла всі півтони та відкрила можливість вільно модулювати у будь-які тональності на інструментах із фіксованим строєм. «Нова» хроматична гама вплинула на побудову інтервалів, із яких лише октава зберегла свою природну чистоту. Хоча переважною більшістю музикантів інші співзвуччя не сприймаються як фальшиві, для струнників всі вони є детонаційними. Гра з роялем або піаніно обумовлює зміну слухових орієнтирів виконавця-струнника та потребу в налаштуванні під відповідні звуковисотні умови. У реальній практиці вони не є постійними, скоріше – ситуативними. Корекція доцільна, наприклад, при унісонах чи довгих нотах, проте в інших випадках варто послуговуватися піфагорейським та чистим строями. Із часом адекватна звуковисотна гра соло, з оркестром чи фортепіано стає професійною «звичкою», заснованою на сформованих м'язово-слухових відчуттях, а сприйняття інтонації в цілому спрощується до елементарної, але багатогранної настанови «чисто – фальшиво». Якщо кварту, квінту та октаву можна вважати найбільш об'єктивними для всіх струнників інтервалами, то інші інтервали, розглянуті у мелодичному векторі, відрізняються. Загалом ідеальна інтонація існує виключно у математичній площині, у той час як слуховий досвід є суб'єктивним і персоналізованим як складова музикантської індивідуальності. Утім, видається очевидною мобільність психіки струнника, що зумовлена самою специфікою інструмента.

Наведена інформація дозволяє частково осмислити труднощі, з якими з перших кроків стикаються учасники квартету. І проблема – не в необхідності синхронізуватися на соціальному рівні, що теж важливо, адже всі виконавці мають свій характер, рівень культури, свідомості тощо. По-перше, скрипка, альт та віолончель – носії різних тембрів та регістрів, отже, утворюють ансамбль із чотирьох солістів на інструментах, «залежних від контексту». По-друге, настанови «чисто – фальшиво» кожного з партнерів неминуче зіштовхуються між собою, піддаючи сумніву їхні давно усталені уявлення. Звуковий орієнтування музикантів істотно масштабується, а тому ускладнюється. Необхідність контролювати не тільки власні «горизонталь» та «вертикаль», але й їхнє співвідношення з аналогічними векторами інших учасників, а також зважати на загальне звучання квартету, стають суттєвим викликом для виконавців. До цього додамо й такі, не менш важливі, аспекти, як звук, тембр, фразування, динаміка, штрихи тощо, параметри яких теж встановлюються умовами ансамблю. Кожен із перелічених елементів вимагає не стільки особистих, скільки об'єднаних зусиль та часу, аби послідовно виконувати цю багатозадачну «програму»³.

Початкова інтонаційна невизначеність спонукає музикантів до пошуку системи сумісного слухання. Принагідним стає поширений серед професійних ансамблістів принцип фокусування уваги: на собі, на партнері, на цілісному звучанні. Така доведена до автоматизму навичка діє комплексно, включаючи одразу три окреслені рівні, але її формування – процес поступовий (Приклад 2).

Приклад 2. *Взаємозв'язок між рівнями ансамблю.*



³На жаль, не всі готові до такої інтенсивної роботи, тому нерідко інтонація як найбільш ресурсомісткий компонент квартетного мистецтва дещо «відставляється» на другий план.

Встановлення зв'язків між партіями створює загальну звукову картину, яка на наступному етапі спонукає до удосконалення взаємодії між голосами. Безумовно, такий метод охоплює всі складові виконавського процесу, проте він стає базисом для вибудовування адекватної звуковисотності саме у струнному квартеті. Специфіка останнього вимагає корегування вищенаведеної схеми з урахуванням природи настройки інструментів (*Приклад 3*).

Приклад 3. *Взаємозв'язок між рівнями ансамблю у струнному квартеті.*



У наведених нижче фрагментах квартетів Й. Гайдна (*Прикл. 4, 5*) є спільна риса – вони написані в *До-мажорі*, а в партіях вибудовується тонічний тризвук з основним тоном у віолончелі та терцієвим у першій скрипці, обидва з яких граються на відкритих струнах.

Приклад 4. *Й. Гайдн. Струнний квартет ор. 76 № 3.*



Приклад 5. *Й. Гайдн. Струнний квартет ор. 64 № 1*



Якщо враховувати типове налаштування віолончелі та скрипки, то величина утвореної великої терції *до-мі* складає 407.82 ϕ , тоді як цей інтервал у чистому строї має 386.31 ϕ . Різниця у 21.51 ϕ свідчить про синтонічну кому. Схожа ситуація складається й у іншій тональності – *F-dur*. Визнаний твір А. Дворжака – «Американський» кuartет – відкривається тонічною гармонією, на фоні якої звучить головна тема у альту. У п'ятому такті (Прикл. 6) усі голоси теж формують основний тризвук – *фа-до-ля-фа*.

Приклад 6. А. Дворжак. Струнний кuartет op. 96 № 12.

Allegro ma non troppo. м. м. $\text{♩} = 112$.

The musical score is for the fifth measure of the first system of the String Quartet in F major, Op. 96, No. 12 by Antonín Dvořák. The score is for Violine I, Violine II, Bratsche (Viola), and Violoncell (Cello). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is 'Allegro ma non troppo' with a metronome marking of quarter note = 112. The first system shows the beginning of the fifth measure. Violine I and Violine II play a melody starting with a half note F4, followed by eighth notes. Bratsche and Violoncell play a supporting part, with the cello starting on a whole note F3. The second system shows the continuation of the fifth measure, with all instruments playing sixteenth-note patterns. The third system shows the end of the fifth measure, with all instruments playing a final chord of F4, D5, A4, F4.

На відміну від попереднього випадку, всі звуки граються пальцями, проте проблема все одно виникає, хоча й іншого порядку. На початку частини партії вступають «каскадом», що обумовлює певну черговість настройки виконавців одне на одного. Центральне

місце тут посідає друга скрипка з відкритою струною *ля* (терцієвий тон), на яку орієнтується віолончель, притискаючи звук *фа*. Останній не змінюється протягом всього альтового соло, і з появою відкритої *до* виникає кома – явне повторення ситуації з *Прикладу 1* та потреба у корегуванні положення пальця відповідно до зміни контексту, що в таких обставинах неможливо.

Наведені приклади є найбільш наочними⁴, хоча на практиці схожі сценарії трапляються значно частіше і певним чином уподібнюють позицію струнника до умов, у яких перебували виконавці на клавірі до удосконалення клавішних інструментів у зв'язку з винаходом та розповсюдженням рівномірної темперації. Вони також стикалися з недосконалостями інших строїв, які обмежували коло «чистих» тональностей. Проте рішення цієї проблеми у квартеті є інакшим, хоча і має певну подібність⁵. Вона полягає у «звуженні» квінт відкритих струн, що уможливорює чистоту звучання та нівелювання ком. Підходи до настройки у квартеті достатньо різноманітні і залежать не тільки від епохи, композиторського стилю чи тональності твору, але й від індивідуальних уподобань та методу конкретного колективу⁶. У підсумку, наведені особливості можна позиціонувати як початок шляху вироблення «ансамблевого світовідчуття», адже учасники мають переглянути власні усталені звички для становлення нових згідно із цілями сумісного музикування⁷. Основний процес цілеспрямованого

⁴ У випадку з «Американським» – ще й уживаними саме для демонстрації особливостей строю у квартеті.

⁵ Різниця у досягненні необхідної звуковисотності на фортепіано та, наприклад, скрипці очевидна. Проте в контексті особливостей настройки смичкових та неможливості ігнорувати відкриті струни, проведені паралелі є досить логічними. Однак рівномірна температура у квартеті є недоцільною, оскільки струнно-смичкові інструменти «гнучкіші» за клавір.

⁶ Не вдаючись у детальний огляд цих варіантів, коротко відмітимо «привілейоване» місце віолончелі, з якої зазвичай цей процес починається.

⁷ До прикладу, перша скрипка змушена «спустити» струну *мі* нижче (для чистоти інтервалу з відкритою струною *до* віолончелі), що, безумовно, впливає на положення пальців відносно сусідньої *ля*.

формування вмінь відбувається при роботі над музичними творами, один з яких – Струнний квартет *op. 59 № 2* Л. Бетховена (перша частина), слугуватиме матеріалом для наших аналітичних розвідок.

Вибір композитора є не випадковим. По-перше, класицизм – колиска квартетного жанру, і логічно припустити, що саме його зразки є очевидним вибором для «перших кроків» ансамблістів. Деякі ключові риси творів цього напрямку, як-от гомофонно-гармонічний склад, тональна основа, чітка форма, комплекс виразових засобів тощо створюють максимально «комфортні» умови для продуктивного вирішення виконавських завдань, зокрема інтонаційних. По-друге, у творчості Л. Бетховена струнний квартет набув свого розквіту. Опуси «батька» жанру Й. Гайдна або його наступника В. А. Моцарта, які можуть видаватися кращим вибором, переважно є «надто класичними» зразками з чітким розподілом функцій учасників, стриманою музичною мовою, здебільшого прозорою фактурою⁸. Обраний твір Л. Бетховена – його восьмий квартет, який надає достатньо простору для осмислення основ набуття ансамблевих навичок у контексті запропонованої теми. Безперечно, провідна позиція першої скрипки зберігається, як і ґрунтовність басу, проте це характерно й для квартетів ХХ сторіччя, що є ознакою стійкості традиції самого жанру. Більш цікавою видається мобільність ролей у квартеті загалом, яка по аналогії відбивається й на ротаційності орієнтирів для вибудовування чистої «вертикалі» та «горизонталі».

Умовно можна визначити декілька ключових факторів, які організують слух квартетистів. *Перший* з них – це *наявність відкритих струн у акордах або як «педалі»*. Гарно настроєний квартет широко їх використовує, адже вони надають звучанню більшого об'єму, насиченості та чистоти завдяки природному резонансу. Існує широко-відомий принцип вибудовування гармонії від басу, але на практиці

⁸ У обох митців є цикли непересічного значення, де композитори виходили за межі традиції, яку самі опосередковано визначили.

основою може слугувати й подвійне скрипкове *мі*⁹, як у першому акорді квартету (Прикл. 7).

Щільність співзвуч вступу, помножена на різкість їх взяття на *f*, визначає драматизм характеру музики у цій частині мі-мінорного квартету. Їхні гострота та коротка тривалість спонукає партнерів до реагування та, за необхідності, швидкого корегування. Утім це лише верхівка айсберга, адже повторний погляд на нотний приклад дозволяє побачити **другий** важливий фактор – низку взаємопов'язаних **прим, кварт, квінт та октав** уже в межах тризвуку.

Оскільки основою настройки акорду є відкрита струна у скрипок, то й інші чисті інтервали формуються від неї: першочерговими стають *мі* у віолончелі та альт, після додаються *сі*, і лише потім – звуки *мі* та *соль*, що залишилися. Схематично черговість налаштування можна прописати так: *скрипки* → *віолончель*, *альт* → *альт*, *скрипки* → *скрипки*. Логіка обумовлена тризвучними акордами у смичкових, неважливо, чи будуть вони «ламатися», чи братися одномоментно: ці відкриті струни звучать найяскравіше, дають найбільше оберτονів та залишаються у звуковому шлейфі з іншими звуками фактури. У цьому сенсі друге, домінантове, співзвуччя визначає інші орієнтири для музикантів, серед яких *сі* в цей раз стає першим, а віолончельний *ре-дієз* – останнім (*скрипки* → *альт*, *друга скрипка* → *віолончель*).

Приклад 7. Л. Бетховен,
Струнний квартет оп. 59 № 2.



⁹ Повторність відкритих струн у голосах може визначати й спосіб налаштування квартету.

Формування чистої вертикалі може відбуватися й в контексті її горизонтального руху як, наприклад, у передкадансовому ході в експозиції першої частини Квартету Л. Бетховена (Прикл. 8).

Приклад 8. Закінчення експозиції I частини.



На перший погляд, це видається звичайною гармонічною послідовністю у рівномірному синкопованому ритмі (зміщеному метрі) з основою в басу. Однак орієнтири для слуху квартетистів динамічно змінюються, встановлюючи попутно взаємозалежності між голосами в аспекті звуковисотної організації. Інакше кажучи, музиканти мають постійно зважати на передання «лідерської» функції тому чи іншому інструменту у процесі вибудовування акорду. Естафета такого роду визначає не тільки лінію інтонаційного каркаса (див. *Прикл. 8*), але й відносини всередині вертикалі. Хоча мова йде про мінімальні відстані, кожен виконавець сприймає їх суб'єктивно, згідно зі своїм досвідом, тому навіть міра півтону залежить від руху всього акорду.

Третім важливим фактором організації слухового контролю є *фігурації чистими інтервалами*, зокрема *в унісон*. Перша частина Квартету *op. 59 № 2* Л. Бетховена містить різноманітні варіанти таких спільних фігурацій, і за кількістю голосів (від двох до чотирьох), і за черговістю їхньої появи в межах окремого ходу. У обох випадках музиканти виконують пасажі у піфагорейському строї, який більшою мірою, на відміну від чистого, передбачає персоналізований досвід,

тому гра всім складом – це чотири «інтонаційні» версії. Безумовно, різниця може бути мізерною і, наприклад, звучанню оркестру вона надає особливої широти та масштабності, що для квартету є непізнанною розкішшю. Досягнення звуковисотної чистоти неможливе без слухання ансамблістами одне одного та пошуку найвдалішого рішення. Нерідко партії виписані не тільки в унісон, але й в одну чи декілька октав, квінту або кварту, що певним чином розширює область фокусування слуху; включення інструментів може відбуватися в усіляких конфігураціях. Головна партія I частини, зокрема в експозиції, містить декілька зразків такої взаємодії. Уперше своєрідну пасажну «імпровізацію» починає і повністю виконує перша скрипка, на мить її доповнює невелика репліка другої, однак закінчує вона вже за підтримки альту. Наступного разу ініціатором стає друга скрипка, за нею вступають перша з альтом, і вже ближче до кульмінаційного розділу теми фігурація завершується *tutti*. Цей матеріал у розробці отримує свій розвиток і з'являється, зокрема, як зациклена повторність одного тетраорду, що розпочинається у віолончелі, до якої поступово додаються альт, друга і перша скрипка, з-за чого між усіма голосами виникають октави (Прикл. 9).

Приклад 9. *Tutti* у розробці I частини.

а tempo.

cresc.

а tempo.

В 44

cresc.

Чиста гра подібних пасажів потребує інтуїтивної автоматичної реакції музикантів на мінімальні інтонаційні відхилення одне від одного, бо виконання паралельних ходів в унісон чи інший інтервал не має єдиного вектору, як при грі вертикалі, а передбачає живу, «зустрічну» настройку партнерів.

Якщо попередні три фактори в цілому визначають своєрідну міграцію слухового орієнтира по всіх голосах партитури та формування певної структури їхньої взаємозалежності, то **четвертий** зводить останню до цілковитого підпорядкування однієї партії іншим, коли мова йде про гру *в межах стійкої гармонії*¹⁰. Остання може бути ритмічно представлена як довгими нотами, так і дрібними тривалостями – дубль-штрихом, тремоло, остинато тощо, але загальна картина передбачає присутність стійкої вертикалі, на яку накладається провідний мелодичний матеріал, що, у свою чергу, може виконуватися будь-ким, відповідно авторському тексту. Із цього погляду, функція першої скрипки як лідера перетворюється на своє дзеркальне відображення – повну підконтрольність створеним їй партнерами інтонаційним обставинам. Наприклад, у кульмінаційній зоні головної теми І частини Квартету Л. Бетховена, про яку йшлося вище, вона «заповнює» такі педалі ходами-арпеджіо¹¹ (Прикл. 10).

Аналогічна ситуація складається й у кадансах експозиції та репризи, де на фоні остинатних двійок шістнадцятими в нижніх голосах проводяться низхідні пасажні фігурації по звуках тонічного та

¹⁰ На перший погляд, цей пункт видається дещо обмеженим, оскільки зосереджується навколо тональної музики. З позиції педагогічного процесу, знайомство із жанром бажано здійснювати саме на такому репертуарі, оскільки, враховуючи попередні міркування, формування відповідних навичок ускладнюється поза гомофонно-гармонічними відносинами. Наявність достатнього досвіду та вміння дозволяє досягати чистоти звучання й поза тональністю, завдяки вже налаштованій мобільності слухового орієнтування. Крім того, обрані фактори мають на меті продемонструвати різноманітність завдань, що постають перед музикантами та підкреслити їхню значущість у процесі формування професійного ансамбліста-квартетиста.

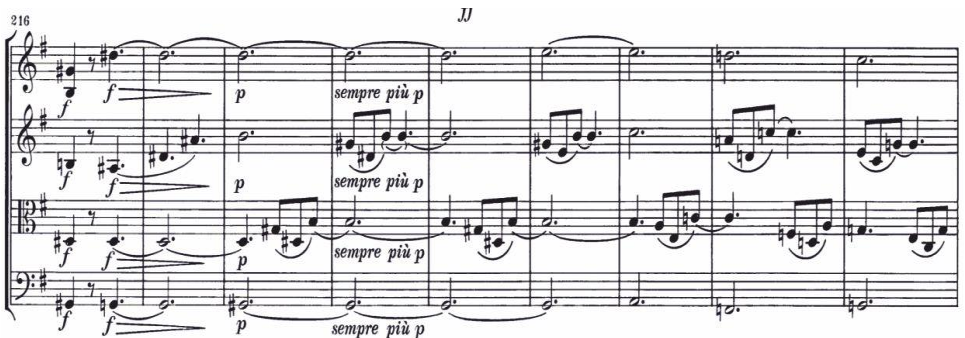
¹¹ У репризі скрипки грають цей матеріал по черзі.

Приклад 10. Кульмінаційна зона головної партії I частини.



домінантового співзвуч, спочатку тільки першою скрипкою, а потім у діалозі скрипки з альтом (а наостанок, з віолончеллю). Інтерес до обраного музичного фрагменту викликає й обмін ролями між середніми голосами: один з них переключається на гру сольних реплік (альт), інший (друга скрипка) бере на себе завдання партнера, тобто має переорієнтувати свою увагу на відповідну ланку ієрархічної вертикалі. Мобільність такого роду проявляється і у найвиразнішому, як видається, епізоді коди (Прикл. 11).

Приклад 11. Кода I частини.



Між довгими звуками у крайніх регістрах композитор розміщує невеличкий діалог, побудований на тематичному ядрі головної партії.

Ця «розмова» виникає або, точніше, народжується, із загальної фактури квартету, а її учасники – друга скрипка та альт – залишають на мить свою позицію складника гармонії та, після «промовляння» своєї репліки, повертаються до неї знов. Попри зовнішню простоту фрагмента, його образно-змістова сторона не зможе розкритися повністю без чистого резонансного звучання.

Висновки.

«Квартет починається з інтонації і на ній закінчується» – цей популярний у музикантів вислів лаконічно підкреслює ґрунтовність аспекту звуковисотної точності для цього жанру. Охарактеризовані «вектори» у слуховій системі координат струнника дозволяють зрозуміти не тільки унікальність його виконавської свідомості, але й виклики, з якими вона стикається на перших кроках гри у квартеті. Необхідність частково відійти від суб'єктивного досвіду та переналаштувати інтонаційно-орієнтоване мислення в контексті спільного звучання сприяє створенню в музикантів нових нейронних зв'язків, які забезпечують вміння швидко приймати рішення, переключати увагу і рольові функції для вирішення сумісних інструментальних та художніх завдань, тобто формування «ансамблевості». Темброве розмаїття, вишукані штрихи, виразне фразування тощо втрачають свою цінність при нестройній, фальшивій грі. Проте досягнення чистого резонансного звучання безпосередньо позначається на інших складових виконавського процесу та впливає на якість реалізації, серед іншого, гармонічної мови, фактури та форми загалом, і, найголовніше, – сприяє розкриттю закладеного автором змісту музики.

Запропонована стаття лише частково висвітлює один з аспектів квартетного мистецтва та його вплив на становлення професійного ансамбліста, але може стати *імпульсом до подальших наукових розвідок у цій царині*.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Barbour, J. M. (1951). *Tuning and temperament: A historical survey*. East Lansing: Michigan State College Press. <https://archive.org/download/tuningtemperamen00barb/tuningtemperamen00barb.pdf> [in English].
- Bishop, L., Jensenius, A. R., & Laeng, B. (2021). Musical and Bodily Predictors of Mental Effort in String Quartet Music: An Ecological Pupillometry Study of Performers and Listeners. *Frontiers in Psychology*, 12, Article 653021. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.653021> [in English].
- Carey, C. (2016, September 28). Interview: Christian Carey Talks with the Kepler Quartet. *Sequenza21*. <https://www.sequenza21.com/2016/09/interview-christian-carey-talks-with-the-kepler-quartet/> [in English].
- Cuffman, T. J. (2016). *A practical introduction to just intonation through string quartet playing*. (DMA diss.). University of Iowa. Iowa City, IA. <https://iro.uiowa.edu/esploro/outputs/doctoral/A-practical-introduction-to-just-intonation/9983777110202771> [in English].
- Danchenko, N. (2010). Communication in the genre of string quartet. *Notes of Art Criticism*, 18, 305–312 [in Ukrainian].
- Johnson, P. (2017). ‘Expressive intonation’ in string performance: Problems of analysis and interpretation. In H. Lees & T. Brown (Eds.), *The music practitioner: Research for the music performer, teacher and listener*, (pp. 79–90). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315085807-7> [in English].
- Lee, D. (2020). Hornbostel–Sachs classification of musical instruments. *Knowledge Organization*, 47(1), 72–91. <https://doi.org/10.5771/0943-7444-2020-1-72> [in English].
- Limbert, W., & McGrath, J. (2022). The fantastic four! Problem-solving processes in a professional string quartet. *Psychology of Music*, 50(2), 403–421. <https://doi.org/10.1177/03057356211009995> [in English].
- Papiotis, P., Marchini, M., & Maestre, E. (2014). Measuring ensemble interdependence in a string quartet through analysis of multidimensional performance data. *Frontiers in Psychology*, 5, Article 963. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00963> [in English].
- Timmers, R., Endo, S., Bradbury, A., & Wing, A. M. (2014). Synchronization and leadership in string quartet performance: A case study of auditory and visual cues. *Frontiers in Psychology*, 5, Article 645. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00645> [in English].

Stanislav Kucherenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
Head at the Chamber Ensemble Department,
e-mail: kucherenko.stanislav@yahoo.com; ORCID iD: 0000-0003-0010-8727

Emma Kupriianenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Chamber Ensemble Department,
e-mail: emmakuprik65@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-8037-0823

**The role of intonation in the formation of ensemble thinking
among string quartet members**

Statement of the problem. Ensemble performance in music is a necessary condition for realizing the unity of shared artistic ideas and for organizing the expressive means employed. All components – from tone and articulation to phrasing and emotional expression – must be coordinated among all ensemble members, regardless of their number or instrumental makeup. Alongside the common multi-timbre ensembles, the string quartet occupies a distinct position as an independent chamber-instrumental genre. Although it continues to attract scholarly attention, some aspects of its practice remain insufficiently studied. One such aspect is intonation, understood as the process of pitch realization within the musical text. The apparent simplicity of this issue masks its real complexity, even at the superficial level of “playing in tune together.” The important role of intonation in cultivating ensemble skills and shaping the corresponding modes of thinking often remains underappreciated, even among string players themselves.

Objectives, methods, and novelty of the research. The Ukrainian musicology has not examined intonation in the string quartet either as a distinctive element of quartet artistry or in terms of its role in the development of specific performance skills. There are foreign studies devoted to the specifics of intonation in violin performance (Johnson, 2017) and in string quartet playing (Carey, 2016; Cuffman, 2016), for which Ukrainian equivalents have not been found. Substantial work has been done on communication within the string quartet (Danchenko, 2010; Bishop, 2021; Limbert, 2022; Papiotis, 2014; Timmers, 2014), yet in these studies, the issue of intonation remains outside the main analytical focus.

Thus, for the first time in Ukrainian musicological discourse, the present study addresses to this problem. The purpose of the study is to conceptualize the significance of intonation as a fundamental basis for the formation of ensemble thinking in the string quartet. The study employs organologic, and systematic approaches that enable a comprehensive examination of intonation and its role in cultivating ensemble awareness and musicianship among quartet performers. These approaches make it possible to consider both the physical and systemic factors that shape intonation practice and perception in chamber performance.

Research results. The construction and tuning system of string instruments determine the particular characteristics involved in achieving precise intonation on them. String players' hearing is highly individualized and shaped by personal experience and technical skill. In a string quartet, where four soloists collaborate, each musician's internal sense of "in tune" and "out of tune" inevitably comes into contact with those of the others. The need to create a unified, resonant sound motivates performers to adjust their individual auditory reference points, marking the beginning of the formation of a collective ensemble "worldview."

Conclusion. "The quartet begins and ends with intonation" – this well-known among musicians phrase succinctly emphasizes the fundamental importance of pitch accuracy for the genre. The characterized "vectors" within a string player's auditory coordinate system reveal not only the uniqueness of their performance consciousness but also the challenges it faces in the early stages of quartet playing. The necessity of partially relinquishing subjective habits and recalibrating intonation thinking in the context of collective sound encourages the formation of new neural connections, reflected in the ability to make rapid decisions, shift attention, and adapt role functions to solve shared instrumental and artistic tasks, thereby fostering true ensemble cohesion.

Keywords: string quartet; intonation; ensemble thinking; pitch reference; auditory flexibility; Pythagorean intonation; just intonation; L. Beethoven's *String Quartet Op. 59 No. 2*.

Стаття надійшла до редакції 27.10.2025,
рекомендована до друку 18.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.

УДК780.643.2.071.2(73)(092):78.036.9

DOI 10.34064/khnum1-77.07

Сидоренко Михайло Юрійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
викладач кафедри музичного мистецтва естради та джазу

e-mail: mikhailo.sydorenko@num.kh.ua

ORCID iD: 0009-0002-5419-6590

**Творча постать Стена Гетца
в контексті джазового саксофонного виконавства США**

Популярність саксофона в українському музичному просторі, яка постійно зростає, підкреслює актуальність вивчення досвіду зарубіжних виконавців на цьому інструменті як в академічній, так і в естрадно-джазовій музиці. Вибір творчої постаті Стена Гетца як об'єкта цього дослідження зумовлений не лише необхідністю висвітлення сучасним музикознавством специфіки джазового саксофонного виконавства, але й українським корінням самого митця. Метою статті є визначення особливостей творчості й виконавського стилю Стена Гетца, зокрема впливів на формування музиканта провідних майстрів джазу. Специфіку виконавського стилю С. Гетца розглянуто в контексті розвитку американського джазу 1940–1980 років; здійснено порівняльний аналіз впливів провідних джазменів того часу на стиль видатного саксофоніста, висвітлено біографічний та жанрово-стильовий виміри його творчості. Отже, новизна дослідження полягає у виявленні особливостей виконавського стилю С. Гетца у контекстах життєтворчості митця та еволюції американського саксофонного джазового виконавства. За результатами дослідження встановлено, що на формування власного виконавського стилю С. Гетца вплинули імпровізації Б. Гудмена, Л. Янга, Д. Тігардена, Ч. Паркера, Д. Гордона. У своєму виконавському мистецтві С. Гетц досягає високого рівня індивідуалізації звуку, уміння максимально яскраво втілити темброві барви в певному акустичному і часовому просторі. При відтворенні багатьох джазових стилів власний виконавський стиль С. Гетца органічно входив у систему кожного з них.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Ключові слова: *Стен Гетц; джаз; тенор-саксофон; виконавський стиль; бібоп; кул; босанова.*

Постановка проблеми.

У мистецтві джазового музикування одну з важливих ролей відіграє багатий за виразністю тембр саксофона, інструмента, який, починаючи від 1920 років XX століття, стає постійним учасником джаз-бендів. Спочатку, у XIX столітті, саксофон закріпився в музичній практиці як інструмент академічних оркестрів, особливо у творчості французьких композиторів (Г. Берліоз, Л. Деліб, Ж. Бізе, Ж. Массне, К. Сен-Санс, А. Тома та ін.), згодом увійшов до складу оркестрів, що супроводжували танцювальні заходи, але найповніше розкрив свої можливості саме у джазових колективах з їх вільним духом імпровізації. Л. «Бад» Фрімен (1906–1991), С. Беше (1897–1959), Б. Картер (1907–2003), Д. Редмен (1900–1964), К. Хокінс (1904–1969), Л. Янг (1909–1959) та інші саксофоністи у першій половині XX століття яскраво продемонстрували значний імпровізаційний потенціал джазового саксофона. Їх послідовниками стали митці наступного покоління, зокрема Ч. Паркер (1920–1955), Дж. Колтрейн (1926–1967), С. Роллінз (нар. 1930), С. Гетц (1927–1991) та інші майстри, чий саксофонний стиль відкрив нові перспективи джазового музикування. Творчість кожного з представників цього покоління, чие мистецтво стало класикою джазу, потребує свого ретельного дослідження у двох аспектах – з погляду впливів музикантів-попередників на формування їхнього стилю та впливів вже власного мистецтва цих видатних музикантів на творчість саксофоністів наступної генерації.

Вибір у ролі об'єкта цього дослідження творчої постаті С. Гетца зумовлений не лише необхідністю дослідження специфіки джазового саксофонного виконавства сучасною музикологією, але й українським корінням самого митця, якого за теплий тембр звучання його тенор-саксофона публіка і колеги називали «*The Sound*» («Звук»). Зазначимо, що основою самотутності будь-якого музиканта є саме якість звука, його тембральне забарвлення, яке робить пізнаваним стиль яскравого

виконавця. Звучання тенор-саксофона С. Гетца можна впізнати з перших моментів його гри, настільки воно виразне та індивідуальне.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Питання саксофонного виконавства у вітчизняних музикознавчих дослідженнях наразі перебувають на початковому етапі свого вивчення. Однією з перших ґрунтовних праць у цій сфері стала дисертація М. Крупей, присвячена методичним аспектам і стильовим основам формування виконавської майстерності саксофоніста (Крупей, 2006). Темброво-виражальний потенціал саксофона є предметом розгляду у статтях М. Мимрика (Мимрик, 2014а; 2014b; 2014с; 2014d). Д. Максименко зосереджує увагу на теоретичних засадах та виконавських інспіраціях європейського саксофонного концерту (Максименко, 2018). Д. Зотов аналізує специфіку виконавства на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття (Зотов, 2018). Специфіку застосування саксофона, його технічних та виразних можливостей в музичній творчості ХХ століття, зокрема творах сонатного жанру, розглянуто в дисертації А. Понькіної (Понькіна, 2009). У останні декілька років також з'явилися дисертації з проблематики стилів джазової музики, зокрема бібопу (Журба, 2021) та соулу (Смородська, 2020).

Дослідження специфіки виконавських стилів окремих джазових музикантів зі світовим ім'ям наразі в українському музикознавстві представлено незначною кількістю робіт, зокрема С. Давидов розкриває особливості мистецтва імпровізації піаніста Бреда Мелдау (Давидов, 2014). Аналіз творчості джазових саксофоністів чи не найповніше представлено у працях Р. Стецюка, який висвітлює роль Дж. Колтрейна та С. Роллінза в історії джазового мистецтва (Стецюк, 2024а, 2024b) та здійснює порівняльний аналіз стилів цих видатних американських виконавців 1950–1960 років (Стецюк, 2025). Проте творчість С. Гетца все ще залишається поза увагою вітчизняних науковців, що зумовлює необхідність її вивчення, зокрема у контексті джазового саксофонного виконавства 1940–1980 років.

У закордонних інтернет-джерелах можна знайти стислий опис творчого шляху відомого саксофоніста, як-от у нарисі Джона Туомі

на присвяченому виконавцеві сайті (Twomey, 2004). Розгорнуте біографічне дослідження Дональда Меггіна (Maggin, 1996) розкриває головні етапи творчого життя Стена Гетца та його роль у розповсюдженні стилю «босанова». Як продюсер джазових концертів, Д. Меггін ретельно описує біографічні події, співпрацю саксофоніста з відомими американським виконавцями, проте не досліджує впливів їхньої творчості на формування виконавського стилю С. Гетца та не аналізує риси його творчої особистості. Отже, можна констатувати, що специфіка виконавського стилю відомого саксофоніста на сьогодні залишається поза увагою музикознавців.

Утім згадані у працях Д. Меггіна та Дж. Туомі зразки співтворчості С. Гетца з іншими відомими музикантами стали відправним пунктом у пошуках автором цієї статті специфіки їхнього впливу на формування виконавського стилю американського саксофоніста та визначенні особливостей його творчості.

У цілому ж, відсутність у вітчизняній і зарубіжній музикології досліджень особливостей стилю С. Гетца на тлі розвитку джазового саксофонного виконавства зумовило вибір теми й мету цієї статті.

Мета дослідження – визначити особливості творчості й виконавського стилю С. Гетца, зокрема впливів провідних майстрів джазу на його формування.

Методологія дослідження. Представлена робота спирається на дослідницькі методи сучасного музикознавства, які дозволяють всебічно розкрити особливості виконавського стилю С. Гетца у контексті еволюції американського джазу 1940–1980 років, зокрема *біографічний* для характеристики життєтворчості музиканта, *компаративний* при аналізі впливів інших виконавців на формування його творчої індивідуальності та *жанрово-стильовий* для виявлення рис його виконавського стилю. Розуміння поняття стилю спирається на дефініцію «*стиль саксофона*», запропоновану в дисертації Р. Стецюка, під яким дослідник має на увазі «виконавсько-композиторський феномен, що синтезує темброво-акустичні та образно-семантичні складові його звучання, котре вирізняється проміжним положенням

між дерев'яними і мідними саундами, своєрідністю співвідношення специфіки та універсалізму з тенденцією до пріоритету останнього» (Стецюк, 2025: 29–30).

Новизна дослідження полягає у виявленні специфіки виконавського стилю С. Гетца в контексті життєтворчості митця й розвитку саксофонного джазового виконавства у США 1940–1980 років.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Історію джазу у Сполучених Штатах Америки створювали не лише громадяни афроамериканського походження, але й вихідці з Європи, поміж яких були й емігранти з України. Видатний американський музикант Стен Гетц, уроджений Стенлі Гасецький (*Stanley Gayetski*), який прославився своїми імпровізаціями на тенор-саксофоні, був першим представником сім'ї емігрантів, який народився вже у США.

Дід музиканта, Гарріс (Герш) Гасецький, який походив із Житомира, емігрував із Київщини до Лондона, втікаючи від єврейських погромів. Там у 1903 році він одружився з Беккі (Ребеккою) Котлеревською з Єлисаветграда, й у 1904 році в Лондоні в них народився син Ал (Александр) – батько майбутнього саксофоніста. У 1913 році родина, в якій вже було троє синів, переїхала до Філадельфії (США), а згодом оселилася у Нью-Йорку, де дружина Ала Гетца Голді Ямпольська 1927 року народила сина Стенлі – майбутню легенду саксофона та одного з улюблених музикантів президента Д. Картера.

Саме мати найбільше заохочувала й підтримувала захоплення Стена музикою, яке почалося в школі у Східному Бронксі. Д. Меггін зазначає, що саме вона постійно підштовхувала сина як до навчання, так і до занять музикою, вимагаючи від нього відмінних оцінок у школі. По закінченні шостого року шкільного навчання Стена Гетца було визнано найкращим учнем класу і переведено на навчання за прискореною програмою, у якій сьомий і восьмий класи об'єднувалися в один навчальний рік (Maggin, 1996: 12–13). Проте його найбільше приваблювали музичні інструменти: у віці 12 років Стен грав на губній гармоніці, згодом – на бас-гітарі та фортепіано. Ранніми ознаками

його вродженого таланту стали уміння швидко підбирати на слух нові мелодії та музична пам'ять, яка дозволяла йому наспівувати усі відомі кларнетові соло Бенні Гудмена (1909–1986). Зазначимо, Б. Гудмен також походив із України, де народився в єврейській родині у Білій Церкві (Дмитренко, 2011: 64). У 1930-ті він вже прославився як «король свінгу», отже, Б. Гудмен став одним із кумирів молодого саксофоніста. Саме цей майстер був першим, чий виконавський стиль вплинув на формування Гетца-музиканта. Вже зі своїх перших музичних спроб С. Гетц демонстрував і феноменальні здібності до читання з листа, практично «фотографічну» пам'ять, а також інстинктивне відчуття висоти тону і ритму.

Свій перший саксофон С. Гетц отримав у віці 13 років. Це був альт-саксофон, який хлопець освоїв досить швидко, що дозволило йому стати учасником місцевого оркестру, де він почав грати і на кларнеті та фаготі, але найбільше йому подобався звук тенор-саксофона. Сам музикант згадував, що у цей період він грав по вісім годин щодня; щотижня він брав уроки гри на саксофоні у місцевого викладача Білла Шейнера (Twomey, 2004).

У вересні 1941 року Стен Гетц був прийнятий до міського шкільного оркестру Нью-Йорка. Учасникам цього колективу надавався привілей у вигляді приватних безкоштовних занять із репетитором Нью-Йоркської філармонії Саймоном Коваром (1890–1970), який був одним із перших викладачів фаготу у США. Видатний педагог і виконавець також був емігрантом, приїхавши до Америки з Вільнюса у 1922 році. Уроки гри на фаготі сприяли формуванню особливої якості звуку, що стане згодом важливою рисою стилю С. Гетца, та його здібності відчувати резонансну частоту приміщення, де він музикував.

Рівень виконавських умінь С. Гетца після занять із С. Коваром підвищився настільки, що юний музикант розпочав самостійну концертну виконавську діяльність, граючи на вечірках студентських братств, бар-міцвах, суботніх вечірніх танцях тощо. Це дозволило йому вже у віці 14 років власним коштом придбати тенор-саксофон, що став його улюбленим інструментом. Вибір саме цього інструмента

значною мірою був наслідком захоплення юного музиканта джазовими соло Лестера Янга (1909–1959), які він одразу підбирав на слух. Саме від Л. Янга, який був одним із найвидатніших виконавців доби свінгу, походять плавність фразування та оригінальність мелодичного руху зрілих імпровізацій С. Гетца. Нагадаймо, що виконавський стиль Л. Янга суттєво вплинув на стиль саксофоністів, що розпочали свою концертну діяльність у 1940 роки, зокрема Ч. Паркера, Дж. Колтрейна, С. Роллінза та інших. Для молодого Ч. Паркера Л. Янг був кумиром, значною мірою під впливом якого у 1945 році він, разом із Дізі Гілеспі (1917–1993), презентував новий джазовий стиль – бібоп. Л. Янгу була притаманна «прохолодна» манера гри, що дозволило визнати його попередником кул-джазу, піонером якого став вже С. Гетц.

На формування виконавського стилю С. Гетца вплинула й співпраця із Шорті Роджерсом (1924–1994). Трубача вразила бездоганна імітація молодим саксофоністом джазових соло Леслі Янга і Текса Бенеке (1914–2000) та його швидкість читання з листа. Музиканти разом починають брати участь у джем-сейшенах. Ця практика підштовхнула С. Гетца вже у віці 15 років покинути навчання у школі, щоби працювати з відомими колективами, зокрема піаніста й співака Діка Роджерса (1912–1970) та тромбоніста й співака Джека Тігардена (1905–1964). Д. Тігарден як видатний тромбоніст створив власний новаторський виконавський стиль ще до епохи бібопу. Його специфічними рисами стали соло у верхньому регістрі, вільний ритм, «вокальний» тон інструментальних імпровізацій, блюзова плавність (одним із перших серед джазових музикантів Д. Тігарден почав використовувати блюзові ноти) та бездоганна здатність до інтеграції соло в ансамблі різного складу. У часи роботи С. Гетца в колективі Д. Тігардена виконавський стиль останнього вже сформувався, що значною мірою сприяло й вдосконаленню техніки юного саксофоніста. Згодом у своїх інтерв'ю С. Гетц неодноразово зазначав, що співпраця з Д. Тігарденом найбільше вплинула на нього і стала гарним стартом його професійної кар'єри, а виконавський стиль тромбоніста – невідвладний часу.

Робота С. Гетца в колективі Д. Тігардена тривала до 1944 року. Цього ж року С. Гетц зробив свій перший запис з групою Стена Кентона (1911–1979), що принесло йому й перше широке визнання. Пісня «*And Her Tears Flowed Like Wine*» у виконанні Аніти О'Дей стала справжнім хітом, розійшлася накладом у 400 тисяч копій і посіла четверте місце в хіт-параді (Twomey, 2004). Саме в період роботи у групі С. Кентона С. Гетц знову повертається до ґрунтовного вивчення творчості Л. Янга, ретельно аналізуючи його соло та включаючи елементи його стилю у власні імпровізації. Проте С. Кентон не поділяв захоплення свого саксофоніста, вважаючи стиль Л. Янга неактуальним, що й спричинило у 1945 році розрив співпраці музикантів.

Наступним колективом, у якому почав працювати 17-річний саксофоніст, став ансамбль його кумира Бенні Гудмена. Водночас С. Гетц продовжує вивчати стиль Л. Янга, додавши й захоплення виконавською манерою Ч. Паркера, чий виступи відбувалися в Нью-Йорку.

Крім Лестера Янга, Джека Тігардена, Бенні Гудмена й Чарлі Паркера на виконавський стиль Стена Гетца вплинула й творчість афроамериканського тенор-саксофоніста Декстера Гордона (1923–1990). Зазначимо, що Ч. Паркер та Д. Гордон належали до одного зі С. Гетцем покоління музикантів: становлення їхніх виконавських принципів відбувалося саме на початку 1940-х. Як і С. Гетц, Д. Гордон також культивував бібоп та здійснював записи з Дізі Гіллеспі.

У 1940 роках результатом наполегливого самовдосконалення музиканта стала кристалізація того самого виконавського стилю, завдяки якому С. Гетца згодом назвали «*The Sound*». На важливість цього періоду, коли він відчував впливи відомих музикантів, вказував і сам саксофоніст: «Я ніколи свідомо не намагався уявити, яким має бути моє звучання... Гадаю, це сталося через гурти, з якими я грав у віці від п'ятнадцяти до двадцяти двох років. Першим був Джек Тігарден, який, як ми всі знаємо, грав на тромбоні, але його звук був таким чудовим... таким правдивим і невимушеним. Я ніколи не намагався когось наслідувати, але коли ти любиш чийсь музика, то відчуваєш вплив. Потім я був із Бенні Гудменом, коли мені було

вісімнадцять, і я вважаю, що його звук вплинув на мене ... А у проміжках між ними я, звичайно, слухав Лестера Янга, ... який звучав так добре і майже класично» (цит. за: Twomey, 2004).

На одній сцені зі своїм кумиром Лестером Янгом 22-річний Стен Гетц виступив наприкінці 1950 року. Передував цій події черговий успіх молодого музиканта: у липні цього року вийшла платівка Вуді Германа (1913–1987) *«Early Autumn»* із соло Стена Гетца. Запис постійно звучав на радіо, що зробило ім'я Гетца дуже популярним. Його офіційно визнали зіркою і почали запрошувати на різноманітні концерти й заходи. Так молодий, але вже знаменитий музикант опинився на концерті на честь відкриття відомого нью-йоркського джаз-клубу *«Birdland»* разом із Ч. Паркером та Л. Янгом.

З другої половини 1950 років С. Гетц жив у Європі, зокрема в Копенгагені. У цей час у джазовій музиці США відбулася чергова революція, яку очолили Майлз Девіс та Джон Колтрейн. Вони презентували модальний джаз, який став викликом для музикантів, що звикли грати більш структуровані композиції. Модальний джаз приваблював публіку своєю простотою та медитативністю, представленими холодним звучанням труби М. Девіса та інтроспективними соло Д. Колтрейна. Зазначимо, що у цей час чітко визначилися два полюси джазового саксофонного музикування. Уособленням одного полюсу став виконавський стиль Д. Колтрейна, який вирізнявся широтою, експресивністю, увагою до зовнішнього антуражу та ефектної технічності. Ці якості принесли Д. Колтрейну велику популярність серед американської публіки. Протилежним полюсом стала виконавська манера С. Гетца з її звуковою інтелігентністю, лаконічністю, увагою до тонкощів нюансування, притаманним радше європейським музичним традиціям. Разом зі шведськими музикантами С. Гетц продовжує працювати у стилях свінг, кул і бібоп, втрачаючи у США свою першість у якості саксофоніста і поступаючись Д. Колтрейну.

Повернення з Копенгагену в Нью-Йорк, з одного боку, стало розчаруванням для музиканта, адже публіка досить швидко змогла його забути, а з іншого – послужило стимулом для оновлення

виконавського стилю саксофоніста. У цьому йому допомогли аранжувальник і композитор Едді Саутер (1914–1981), з яким він здійснив проєкт «*Focus*», та гітарист Чарлі Берд (1925–1999), який на той момент був на піку своєї популярності.

Першим шляхом до оновлення стилю стала вдала спроба С. Гетца записати альбом разом із академічним струнним квартетом, поєднавши джазові імпровізації з класичною музикою. Сама ідея такого поєднання не була новою, адже «третя течія» в межах джазу вже була досить популярною. Е. Саутер, майстер аранжування, з яким саксофоніст співпрацював ще в оркестрі Б. Гудмена, створив помірковано новаторську музику сюїти «*Focus*». Витончені мелодії та прозоре аранжування органічно поєдналися із імпровізаціями саксофона. Яскрава самобутність його тембру, притаманна С. Гетцу, звукова культура виконавця вдало резонували зі звучанням класичного інструментального ансамблю.

Другим шляхом стало для С. Гетца поєднання бразильського фольклору й джазу. У своєму турне Південною Америкою гітарист Ч. Берд ознайомився зі зразками музики Венесуели, Бразилії, Чилі, Парагваю, Перу, Аргентини. Найбільше його вразив гібрид джазу та самби, який у Бразилії називали «босанова». Відчуваючи його художній потенціал, С. Гетц 1962 року записав із Ч. Бердом декілька треків босанови для альбому «*Jazz Samba*», який опинився на вершині хіт-параду «*Downbeat Poll*», ставши потужним каталізатором національного захоплення босановою у США. Отже, «*Jazz Samba*» став віхою у розвитку не лише виконавського стилю С. Гетца, але й джазової музики загалом. Перший трек альбому, «*Desafinado*» з піднесеною і пластичною грою саксофона С. Гетца, приніс музикантові премію «Греммі» за найкращий сольний джазовий виступ. Зазначимо, що виконання С. Гетца було більше джазом, ніж босановою, проте нове звучання надзвичайно сподобалося американському слухачеві: поєднання мистецького кул-джазу з фольклорними бразильськими ритмами та інтонаціями звучало досить витончено.

Найвідомішою босановою у виконавській практиці С. Гетца стала «*The Girl from Ipanema*» видатного бразильського музиканта Антоніо Карлоса Жобіма (1927–1994), записана з Аструд Жільберто (1940–2023). Ця пісня зробила нікому не відому вокалістку зіркою. Альбом «*Getz / Gilberto*» отримав нагороду «Греммі» як «Альбом року» (1965), а «*Ipanema*» була визнана найкращим синглом року. Крім того, платівка отримала ще дві нагороди «Греммі» – за найкраще звучання та найкраще інструментальне джазове виконання (С. Гетц). В історії музики пісня стала другою після «*Yesterday*» «*The Beatles*» за кількістю записів і використань у художніх фільмах, за що 2001 року посіла гідне місце у Залі слави латиноамериканської премії «Греммі». Співпраця С. Гетца з А. Жільберто тривала багато років.

У своїй еволюції, представлений стилями *кул*, *бібоп*, *босанова*, *модерн-джаз*, С. Гетц не оминув і стилю *фьюжн*, що зафіксовано в альбомі «*Another World*» (1978). Та в кожному зі стилів саксофоніст не зраджував своєму особливому інтелігентному звуку, відчуттю акустики простору музикування, гнучкості імпровізаційного мислення, витонченості нюансування як головним маркерам власного стилю.

Висновки.

Стислий огляд життєтворчості С. Гетца, стилістичних впливів, що сприяли формуванню його власної виконавської манери, творів, які стали знаковими на творчому шляху саксофоніста, дає підстави для низки висновків.

Специфіка виконавства С. Гетца базувалася на його природних здібностях, що дозволяли йому швидко оволодівати різними музичними інструментами, – вродженій музичній пам'яті, умінні швидко підбирати на слух, здібності читати з листа, інстинктивному відчутті висоти тону і ритму. Музикант вважав саксофон (особливо тенор і сопрано) недосконалим в аспекті інтонування інструментом, отже, саме абсолютний слух протягом усієї музичної кар'єри допомагав йому забезпечувати чистоту інтонації.

На формування виконавського стилю саксофоніста вплинуло мистецтво Б. Гудмена, Л. Янга, Д. Тігардена, Ч. Паркера, Д. Гордона.

Асимілюючи їхні надбання у власній творчості, С. Гетц водночас досягає високого рівня індивідуалізації звуку, уміння максимально яскраво втілити його в конкретному акустичному просторі, а тонке відчуття часу і ритмічна гнучкість дозволили одному з його учнів назвати музиканта «майстром простору та тиші» (цит. за: Twomey, 2004). Підхід С. Гетца до процесу імпровізації передбачав отримання задоволення від спонтанної взаємодії з іншими музикантами, що створювало особливу «комунікабельність» його соло, на відміну від «інтроспективності» виконавства Д. Колтрейна.

Опанувавши протягом творчого життя розмаїття джазових стилів (свінг, коул, бібоп, босанова, модерн-джаз, фьюжн), свій власний виконавський стиль С. Гетц органічно інтегрував у систему кожного з них.

Перспективи дослідження. Автором статті окреслено лише загальні засади виконавського стилю С. Гетца – майстра «*The Sound*». Надалі специфіка саксофонного стилю американського митця потребує окремих досліджень на конкретних музичних прикладах, у залежності від періоду творчості музиканта, складу певного ансамблю та джазового стилю. Виконавський стиль С. Гетца вплинув на творчість відомих сучасних музикантів, зокрема засновника норвезького джазу Яна Гарбарека (нар. 1947) та естонського «короля саксофона» Лембіта Саарсалу (нар. 1948). Отже, вплив мистецтва С. Гетца на розвиток саксофонного стилю також має стати одним із важливих аспектів подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

- Давидов, С. П. (2014). Специфіка піаністичного стилю Бреда Мелдау: досвід аналізу мистецтва джазової імпровізації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 417–437.
- Дмитренко, О. (2011). Бенні Гудмен ... з України. *Музика*, 1–2, 64. <https://mus.art.co.ua/benni-hudmen-z-ukrajiny/>
- Журба, В. В. (2021). *Стиль bebop у джазовій музичній культурі США 1940 – першої половини 1950-х років*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.

- Зотов, Д. І. (2018). *Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. Суми.
- Крупей, М. В. (2006). *Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ–ХХ ст.)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса.
- Максименко, Д. П. (2018). *Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів.
- Мимрик, М. Р. (2014а). Темброво-виражальні засоби як здобуток виконавського мистецтва гри на саксофоні в другій половині ХХ ст.: технологічний аспект. *Українське музикознавство*, 40, 177–191. URI: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2014_40_15
- Мимрик, М. Р. (2014b). Деякі особливості темброво-виражального потенціалу саксофона у другій половині ХХ – початку ХХІ ст. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 4, 37–42. URI: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2014_4_8
- Мимрик, М. Р. (2014d). Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 32, 315–323. http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2014_32_44
- Мимрик, М. Р. (2014с). Особливості формування темброво-виражальних можливостей саксофона (на прикладі камерно-інструментальної творчості Ю. Гомельської та В. Рунчака). *Мистецтвознавчі записки*, 25, 99–106. URI: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2014_25_15
- Понькіна, А. М. (2009). *Саксофон у музичній культурі ХХ ст. (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. <https://uacademic.info/ua/document/0409U003465>
- Смородська, М. М. (2020). *Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ століття*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми. https://sspu.edu.ua/images/2020/doc/aref_smorodska_38854.pdf

- Стецюк, Р. О. (2024a). Джазовий саксофонний стиль С. Роллінза: етапи становлення. *Аспекти історичного музикознавства*, 37, 182–201. <https://doi.org/10.34064/khnum2-37.09>
- Стецюк, Р. О. (2024b). Творча постать Дж. Колтрейна в історії джазового мистецтва. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 72, 38–53. <https://doi.org/10.34064/khnum1-72.03>
- Стецюк, Р. О. (2025). *Саксофон у джазовому мистецтві США 1950-х – 1960-х років (на прикладі порівняльного аналізу стилів Дж. Колтрейна та С. Роллінза)*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Maggin, Donald L. (1996). *Stan Getz. A Life in Jazz*. New York: William Morrow. <https://archive.org/details/stangetzlifeinja00magg/page/12/mode/1up?q=mother>
- Twomey, J. (2004). Stan Getz – «The Sound»: Pioneer of cool, bossa nova & modern jazz. Biography. URL: <https://www.stangetz.net/bio.html>

REFERENCES

- Davydov, S. P. (2014). Specifics of Brad Mehldau's pianistic style: analyzing experience in the art of jazz improvisation. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 40, 417–437 [in Russian].
- Dmytrenko, O. (2011). Benny Goodman ... from Ukraine. *Music*, 1–2, 64. <https://mus.art.co.ua/benni-hudmen-z-ukrajiny/> [in Ukrainian].
- Krupei, M. V. (2006). *Stylistic foundations of forming the performance skills of a saxophonist (in the context of musical creativity of the 19th–20th centuries)*. (Extended abstract of PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa State Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Maggin, Donald L. (1996). *Stan Getz. A Life in Jazz*. New York: William Morrow. <https://archive.org/details/stangetzlifeinja00magg/page/12/mode/1up?q=mother> [in English].
- Maksymenko, D. P. (2019). *European Saxophone Concert: Theoretical Foundations and Performance Inspirations*. (Extended abstract of PhD diss.). Lviv Mykola Lysenko National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Mymryk, M. R. (2014a). Timbre-expressive means as an achievement of the performance art of playing the saxophone in the second half of the 20th century: technological aspect. *Ukrainian Musicology*, 40, 177–191. URI: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2014_40_15 [in Ukrainian].
- Mymryk, M. R. (2014b). Some features of the timbre-expressive potential of the saxophone in the second half of the 20th – early 21st centuries. *Traditions*

- and innovations in higher architectural and artistic education*, 4, 37–42. URI: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2014_4_8 [in Ukrainian].
- Mymryk, M. R. (2014c). Peculiarities of forming the timbre-expressive possibilities of the saxophone (on the example of chamber-instrumental works by Yu. Homelska and V. Runchak). *Notes on Art Criticism*, 25, 99–106. URI: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2014_25_15 [in Ukrainian].
- Mymryk, M. R. (2014d). Characteristics of the performance and expressive potential of the saxophone in V. Runchak's chamber and instrumental works. *Current Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 32, 315–323. http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2014_32_44 [in Ukrainian].
- Ponkina, A. M. (2009). *The saxophone in the musical culture of the 20th century (on the material of sonata works of foreign and ukrainian composers)*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv. <https://uacademic.info/ua/document/0409U003465> [in Ukrainian].
- Smorodska, M. M. (2020). *Soul style in the pop and jazz vocal art of the second half of the 20th century*. (Extended abstract of PhD diss.). A. S. Makarenko Sumy State Pedagogical University. Sumy. https://sspu.edu.ua/images/2020/doc/aref_smorodska_38854.pdf [in Ukrainian].
- Stetsiuk, R. O. (2024a). Sonny Rollins' jazz saxophone style: stages of formation. *Aspects of Historical Musicology*, 37, 182–201. <https://doi.org/10.34064/khnum2-37.09> [in Ukrainian].
- Stetsiuk, R. O. (2024b). John Coltrane's creative personality in the history of jazz art. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 72, 38–53. <https://doi.org/10.34064/khnum1-72.03> [in Ukrainian].
- Stetsiuk, R. O. (2025). *The saxophone in the jazz art of the USA in the 1950^s – 1960^s (on the example of a comparative analysis of J. Coltrane's and S. Rollins' styles)*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Twomey, J. (2004). Stan Getz – «The Sound»: Pioneer of cool, bossa nova & modern jazz. Biography. URL: <https://www.stangetz.net/bio.html> [in English].
- Zhurba, V. V. (2021). *Bebop Style in the Jazz Music Culture of the USA in the 1940^s and the First Half of the 1950^s*. (PhD diss.). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
- Zotov, D. I. (2018). *Performance on the saxophone in the system of musical art of the 20th century*. (Extended abstract of PhD diss.). A. S. Makarenko Sumy State Pedagogical University. Sumy [in Ukrainian].

Mykhailo Sydorenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Lecturer at the Department of Musical Art of Variety and Jazz
e-mail: mikhailo.sydorenko@num.kh.ua
ORCID iD: 0009-0002-5419-6590

**The creative figure of Stan Getz
in the context of jazz saxophone performance in the USA**

Statement of the problem. *The work of outstanding jazz saxophonists requires a thorough study in two aspects – the influence of musicians of the previous generation on the formation of their style and the influence of their art on the work of saxophonists of the next generation. The choice of S. Getz as an object of study is due not only to the need for modern musical science to research the specifics of jazz saxophone performance, but also to the Ukrainian roots of the artist himself, who was called ‘The Sound’ by the public and colleagues for the warm timbre of his tenor saxophone.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to determine the peculiarities of Stan Getz's creativity and performance style, in particular, the influences of leading jazz masters on its formation. The study is based on the methods of modern musicology, such as biographical, genre and stylistic, and comparative analysis, which allow for a comprehensive considering the peculiarities of S. Getz's performance style in the context of the development of American jazz in the 1940^s-1980^s. The novelty of the study lies in the identification of the peculiarities of Stan Getz's performance style in the context of the artist's life and the development of American saxophone jazz performance in the 1940^s-1980^s.*

Research results and conclusion. *In the 1940^s, S. Getz had developed the performance style that earned him the nickname “The Sound”. The specificity of S. Getz's performance was based on his natural abilities, which allowed him to quickly master every musical instrument: innate musical memory, the ability to quickly pick up by ear, the ability to read from a sheet, and an instinctive sense of pitch and rhythm. The saxophonist's own performance style was influenced by the improvisations by B. Goodman, L. Young, D. Teagarden, C. Parker, D. Gordon. By assimilating their achievements in his own work, S. Getz achieves a high level of individualization of sound, the ability to embody it as vividly as possible in a certain acoustic space, which was felt from the first moments of his performance. At the same time, he has a strong sense of time and flexible rhythm. Having gone through many styles during his creative life (swing, soul, bebop,*

bossa nova, fusion, modern jazz), S. Getz's own performance style was organically integrated into the system of each of them. The author of the article outlines only the general principles of the performing style of the master of "The Sound". In the future, the specific features of the American artist's saxophone style require a separate analysis depending on the period of S. Getz's work, the specific composition of the ensemble and the jazz style.

Keywords: Stan Getz; jazz; tenor saxophone; performance style; bebop; cool; bossa nova.

*Стаття надійшла до редакції 20.10.2025,
рекомендована до друку 17.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

УДК 78.071.1(73)"20":7.01:7.038

DOI 10.34064/khnum1-77.08

Лозенко Катерина Олександрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: kateryna.lozenko@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0002-0353-2454

Юрченко Ольга Петрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри
народних інструментів України
e-mail: olha.yurchenko@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0003-1282-4595

**Синестетика та інтермедіальність
у творчій стратегії Мередіт Монк**

В умовах глибинних трансформацій сучасного соціокультурного простору та мистецьких практик особливої актуальності набуває осмислення доробку митців, що працюють на перетині мистецтв, формуючи нову інтермедіальну мову художнього вираження. Стаття присвячена аналізу творчості однієї з найвпливовіших постатей американського авангардного мистецтва другої половини XX століття – композиторки, співачки та режисерки Мередіт Монк. Дослідження базується на міждисциплінарному підході. Його мета полягає у виявленні та систематизації специфіки творчої стратегії М. Монк крізь призму синестетики як способу художнього мислення та інтермедіальності як композиційного принципу; наукова новизна – у визначенні специфіки поетики творчості М. Монк як явища на перетині перформативного жесту та інтермедіальної форми, що вимагає залучення сучасних естетичних концептів синестезії та інтермедіальності. Окрему увагу приділено аналізу композицій, де перформативний жест постає не лише як естетичний елемент, а й як засіб втілення нової «тілесної музики». У результаті виокремлено ключові риси авторського стилю мисткині: це інтермедіальність як модель формотворення, синестетика як глибока перцептивна стратегія та «втілена» художня мова.



Ключові слова: *творчість Мередіт Монк; художня стратегія; сучасне музичне мистецтво; міждисциплінарність; інтермедіальність; синестезія; музичне мистецтво в медіа; вокально-пластичний перформанс; тілесність.*

Постановка проблеми.

Мередіт Монк / Meredith Monk (1942 р.н.) – американська композиторка, співачка, режисерка, хореографія і перформерка – є однією із ключових фігур міждисциплінарного мистецтва ХХ–ХХІ століть. Її твори, що виходять за межі академічної музики, театру, танцю та інсталяції, формують унікальну художню цілісність, де голос, тіло, рух і простір співіснують як рівноправні засоби вираження (Monk, n.d.). *Актуальність* дослідження її доробку зумовлена необхідністю осмислення механізмів цієї цілісності: її творча практика поєднує інтуїтивну структуру, синестетичне мислення та інтермедіальну поетику, що несе глибоко чуттєвий, тілесний і духовний досвід. Проте, попри величезний вплив М. Монк на формування сучасної музично-сценічної культури, в українському мистецтвознавстві майже відсутні аналітичні розвідки, присвячені її художнім стратегіям.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні специфіки поетики творчості М. Монк як явища на перетині перформативного жесту та інтермедіальної форми, що вимагає залучення сучасних естетичних концептів. Для розкриття цієї проблематики ми звертаємося до двох ключових концептів. Перший – синестезія – феномен міжсенсорного сприйняття, який у гуманітарному дискурсі осмислюється як художня стратегія, що визначає спосіб організації мистецького висловлювання. Другий – інтермедіальність – естетичний принцип взаємодії різних видів мистецтва, де жодне із медіа не домінує, створюючи нову якість художнього простору. Аналіз творчості М. Монк на перетині синестетики як художнього мислення та інтермедіальності як композиційного принципу дозволить розширити аналітичний горизонт міждисциплінарного аналізу в мистецтвознавстві ХХІ століття.

Мета статті – виявлення та систематизація специфіки творчої стратегії М. Монк через призму синестетики та інтермедіальності,

а також встановлення кореляції між цими феноменами як основи художньої цілісності її міждисциплінарних творів.

Останні дослідження та публікації за темою статті. У сучасному музикознавчому дискурсі помітне зростання інтересу до музичної культури США XX–XXI століть як простору активних жанрових трансформацій та переосмислення традиційних форм. Так, у статті О. Ващенко про музичний театр Філіпа Гласса простежено еволюцію оперного жанру від радикального авангардного експерименту до поступового зближення з традиційними театральними моделями, включно з бароковою оперою та естетикою мюзиклу (Ващенко, 2023). Авторка фокусує увагу на жанровій мінливості як ключовій рисі американського музичного театру, де мінімалізм функціонує не як замкнена система, а як відкрита структура, здатна до міжжанрових взаємодій.

Проблема стильового синтезу також розкривається у дослідженні С. Шелудякової, присвяченому фортепіанному концерту Джона Адамса, де класичні принципи формоутворення поєднуються з елементами джазу, року та поп-музики (Шелудякова, 2024).

Окреслені дослідження демонструють загальну тенденцію розвитку американської музики XX–XXI століть – прагнення до розширення жанрових меж, поєднання різних стильових пластів та посилення перформативного виміру музичного мислення. Водночас поза межами суто жанрового аналізу залишається проблема інтермедіальної організації художнього цілого та ролі сенсорного досвіду як структуроутворюючого принципу. Саме ці аспекти набувають особливої ваги у творчості М. Монк, яка репрезентує інший тип художньої логіки – не жанрово-стильовий, а синестетичний, зорієнтований на інтеграцію звуку, руху, голосу та візуального образу.

Дослідження творчості М. Монк у сучасному мистецтвознавчому дискурсі фокусується на її ролі як піонерки інтермедійної композиції та перформативного мистецтва. Західні фахівці, зокрема Лорен В. Кунс, позиціонують М. Монк як постмодерністку, чия філософська місія полягає у відновленні цілісності та «зв'язності»

між мистецькими дисциплінами, розумом, тілом та соціальним контекстом (Coons, n.d.). Дослідниця виокремлює шість категорій зв'язності, де інтермедійна інтеграція (музика, рух, образ) є ключовою, вкоріненою в освіті М. Монк (завдяки заняттям евритмікою Далькроза в дитинстві) та її холістичному погляді на себе як «композитору, що творить у всіх царинах» (Coons, n.d.).

Цю цілісність підкреслює і американський театрознавець Дін Роберт Вілкокс у дослідженні мови візуального театру, де творчість Мередіт Монк розглядається як «мистецтво розкопок» (*Art of excavation*) (Wilcox, 1994: 145), спрямоване на руйнування вербальної ієрархії та переоцінку історичних наративів через динамічну візуальну мову. Нідерландська дослідниця Хіске Краммер конкретизує цей підхід, аналізуючи оперу «*Quarry*» як багатогранне представлення повоєнної травми (Krammer, 2024). Краммер розглядає голос як археологічний інструмент та, услід за Д. Мовері, «інструмент пам'яті» (*memory aid*), який функціонує як «сполучна тканина» (*connective tissue*), що створює мультимодальну текстуру травматичного досвіду (Krammer, 2024: 254).

Незважаючи на глибоке осмислення інтермедіальної та перформативної складових у творчості М. Монк західними дослідниками, систематичний аналіз синестезії як естетичного принципу, що виступає як структурна основа для художньої цілісності її творів, залишається поза увагою. Для заповнення цієї прогалини ми використовуємо теоретичний апарат, що поєднує концепції синестетики та інтермедіальності.

Одним із найвідоміших експертів із цієї проблематики є нідерландський письменник і дослідник у галузі соціальних наук Кретьєн ван Кампен, який у своїй монографії трактує синестезію як інструмент художнього конструювання, що дозволяє митцеві створити цілісне кросмодальне враження у глядача або слухача (Campen, 2007). Синестезія, за його спостереженнями, слугує не лише засобом індивідуального сприйняття, а й організаційним принципом міжмистецького синтезу.

Американська дослідниця Патрісія Лінн Даффі описує синестезію як джерело поетичних та музичних образів (Duffy, 2001). Вона наголошує на тому, що митці – навіть ті, хто не є природженими синестетами – часто свідомо імітують синестетичне мислення для поглиблення відчуття сенсорної взаємодії у творі.

Американський нейролог Річард Сайтовік у співавторстві з нейробіологом Девідом Іглменом (Cytowic, & Eagleman, 2009) не лише узагальнюють нейрофізіологічні дані, а й приділяють увагу художнім застосуванням синестезії – зокрема у музиці, живописі та поезії – як моделі нестандартного мислення й метафоричної організації.

Також вартим уваги є культурологічний підхід, представлений у працях професорки філософського факультету Університету Маямі Емілі Д. Закін, яка розглядає синестезію як чуттєвий фундамент інтермедіальних практик (Zakin, 2008). Її акцент – на тілесному та багатомодальному досвіді, що лежить в основі сучасного мистецтва перформансу.

Поняття інтермедіальності також посідає центральне місце серед аналітичних підходів до розуміння міждисциплінарного мистецтва. Від початку 2000 років термін активно застосовується для опису процесів взаємодії, трансформації й гібридизації різних медіа – від тексту до рухомого зображення, від музики до тілесної перформативності. Одним із ключових теоретиків інтермедіальності є німецька літературознавиця Ірина Расвські, яка у праці «*Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective*» пропонує розмежування трьох підкатегорій: медіальної транспозиції (процес трансформації твору з одного медіа в інше), медіакомбінації (поєднання у творі щонайменше двох медіа) та інтермедіальних референцій (імітація або згадка структур іншого медіа засобами лише одного присутнього медіа, наприклад, «музикалізація» літератури). Вона наголошує, що інтермедіальність – це не лише сума різних засобів, а структурна якість твору, що впливає на його поетику та сприйняття (Rajewsky, 2005: 52, 53, 59–60). У філософському і культурологічному ключі шведський літературознавець Ларс Еллестрьом розробляє концепцію

модальних категорій медіа (тактильне, аудіальне, візуальне, текстувальне тощо), які вступають у взаємодію в межах одного твору. У його статті (Elleström, 2010) інтермедіальність постає як ключ до аналізу гібридних художніх форм, особливо в цифрову епоху.

Енс Шрьотер простежує історію розвитку інтермедіальних практик від Бароко до медіаарту, трактуючи інтермедіальність як постмодерну категорію, що долає ієрархію між видами мистецтва (Schröter, 2008). Особливу увагу він приділяє перехідним зонам, таким як відеоінсталяція, музичний перформанс, цифрова поезія, де кордони між медіа розмиваються.

В українському мистецтвознавчому дискурсі, де інтерес до творчості М. Монк є поодиноким (Лозенко, 2016; Терлецький, Василевська, & Плахотнюк, 2024), пропонуване дослідження постає як спроба розширити аналітичний горизонт і осмислити її творчість у категоріях сенсорного досвіду, міжмедійної організації та естетичного синтезу. Такий підхід визначає наукову новизну й актуальність цієї статті.

Методологія дослідження. Застосовано міждисциплінарний підхід, який поєднує аналітичні засоби музикознавства, теорії сучасного мистецтва, культурології та феноменології сприйняття. У роботі використано інтерпретаційний аналіз як інструмент вивчення художньої структури творів Мередіт Монк, зокрема їхньої композиційної організації, тілесної та сенсорної виразності.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Синестетика й інтермедіальність перетинаються у тих практиках, де художній твір не просто поєднує медіа, а перетворює їхню взаємодію на *перцептивну подію*. Саме таку форму демонструє творчість Мередіт Монк, де голос, тіло, рух і простір не просто співіснують – вони постійно взаємопроникають, утворюючи новий досвід і нову форму мистецької комунікації.

Авторський стиль мисткині базується на нерозривному зв'язку музики з рухом. Це підґрунтя було закладене ще в дитинстві, завдяки її заняттям ритмікою за системою Емілія Жака-Далькроза, головний принцип якої – втілення музики. Ці заняття стали міцним підґрунтям її

мистецького світогляду, навчивши композиторку сприймати музику не лише як звук, а як рух у просторі – як синестетичний досвід. Мередіт Монк згодом зазначала: «Для мене це стало справжнім відкриттям. <...> Маючи такий досвід, сприйняття голосу чи музики й тіла як єдиного цілого – це те, що впливало на мене всі ці роки» (цит. за: Oteri, 2000).

М. Монк – одна з найсміливіших експериментаторок, що поєднує різні види мистецтва в єдиному виконавському акті. Особливий інтерес становить сам процес створення її синтетичних композицій: «Якщо це велика композиція, я починаю створювати шари або матеріали – музичний матеріал, образи, ідеї костюмів і освітлення, просторові концепції, руховий матеріал. У певний момент я розмічаю розташування цих шарів і експериментую з різними способами їх об'єднання» (цит. за: Лозенко, 2016: 171)¹. Той факт, що процес створення відбувається паралельно, свідчить про відсутність ієрархії між елементами її творчого методу.

Творчий доробок мисткині зосереджений на складних формах (опери, інсталяції, музично-театральні твори). Вона зазначає: «Навіть працюючи з образами, я фактично мислю ритм як базову, фундаментальну основу всього. І не обов'язково метричний ритм, а ритм у ширшому сенсі – я б сказала, що саме він є підґрунтям переплетення різних перцептивних модальностей» (цит. за: Oteri, 2000). Це прямо свідчить про синестетичний характер її мислення, де музичні принципи переносяться на візуальні та просторові елементи.

Творчість Мередіт Монк вирізняється унікальною художньою мовою, що функціонує поза межами традиційної жанрової типології. У таких роботах, як «*Education of the Girlchild*» (1972), «*Book of Days*» (1988), «*Songs of Ascension*» (2008), музика не супроводжує танець, а танець не ілюструє музику. Відсутність дисципліни, що домінує,

¹ Цитату наведено за текстом дисертації однієї з авторок статті, оскільки оригінальний електронний ресурс – (див. Colter, 2014) – на момент підготовки статті виявився недоступним.

є фундаментальною ознакою її інтермедіальної стратегії. Вона не просто поєднує різні медіа, а створює нову форму мистецтва, що виникає саме у динамічній взаємодії між ними. Такий підхід повністю відповідає розумінню мистецтва інтермедіа Діком Гігінсом, який трактував його як простір між видами мистецтв, де зароджується нова якість мистецького твору. Гігінс наводить визначення інтермедіа як «робіт, які концептуально перебувають між уже відомими медіа» (Higgins & Higgins, 2001: 52). Він стверджував, що завдяки такому злиттю виникає «незвідана земля, що лежить між колажем, музикою та театром», де «кожна робота визначає власний медіум та форму відповідно до своїх потреб» (там само: 50). Ці характеристики ідеально описують інтермедіальну природу творчості Мередіт Монк, яка у своїх роботах досягає «концептуального злиття сценарію, візуальності і <...> аудіоелементів» (там само: 53).

Особливо яскраво міждисциплінарні та інтермедіальні принципи виявляються у фільмі «*Book of Days*» (1988), в якому мисткиня виступила у ролі режисерки та композиторки. Інтермедіальність твору полягає не лише в поєднанні кількох видів мистецтв, а в їхній органічній взаємодії, коли кожен компонент – зоровий, слуховий, тілесний – не дублює, а взаємно посилює інші. У цьому сенсі «*Book of Days*» є не просто аудіовізуальним твором, а тотальним художнім досвідом.

Твір являє собою синтетичну форму, де інтегруються музика, вокальна композиція, хореографія, кінематограф і візуальні алюзії на іконографію. Сюжетна структура побудована на принципах кіно, але драматургія визначається музичним розгортанням: вокальні партії, звукові жести та тембри задають ритм подій. Візуальний ряд натовість функціонує не як ілюстрація, а як символічний простір, що поглиблює значення звуку.

Наративна багатшаровість твору підкріплює цю структуру: фільм оповідає про єврейську громаду, що переживає епідемію чуми у XIV столітті, паралельно натякаючи на кризові моменти XX століття (зокрема епідемію СНІДу). Проте М. Монк навмисно уникає прямої наративності – вона створює поетичну звукову тканину, де кожен

елемент несе семантичне й емоційне навантаження. У «*Book of Days*» цілісність виявляється у співіснуванні сакрального та буденного, історичного і сучасного. Художня мова твору використовує засоби класичного театру та авангардної музики, а його змістові та образні основи базуються на історичних документах та особистих інтуїціях. Це засвідчує синестетичний характер смислотворення: вокальна техніка М. Монк – з її дихальними імпульсами, резонансами та рухами – є не лише естетичним вибором, а способом втіленого мислення.

Саме завдяки цій міжмедійній взаємодії у «*Book of Days*» проявляється синестетичний ефект. Звукові елементи «візуалізуються» через пластику кадру, монтаж та рух тіл у просторі, тоді як зображення, навпаки, набуває музичного ритму. Цей тілесно-чуттєвий підхід забезпечує глибоку залученість глядача і дозволяє авторці досягти ефекту глибинного слухання, де сприйняття звуку набуває просторових і тактильних вимірів.

Таким чином, «*Book of Days*» є прикладом синестетичного мислення в сучасному мистецтві, де інтермедіальна взаємодія виступає не як технічний прийом, а як онтологічна модель художньої цілісності, в якій різні мистецькі мови зливаються в одне цілісне звучання часу, простору та людського досвіду.

Ключовим прикладом такої тілесно-просторової інтермедіальності є цикл «*Songs of Ascension*» (2011) – синтетична музично-хореографічна композиція, написана для вокального ансамблю та струнного квартету у співпраці з мультимедійною художницею Енн Гамільтон. Твір порушує сакральні теми світових релігій і розповідає про духовні мандри. Для цього перформансу було спеціально сконструйовано вежу зі спіралеподібними сходами, що дозволило символічно задіяти простір: учасники перформансу поступово піднімаються вгору під час виконання. Цей рух відповідає головній ідеї твору – духовного сходження. При цьому вежа виконувала подвійну функцію: символічну та акустичну. Завдяки специфічним звуковим властивостям вона посилювала кожен шепіт, бризки води, вплітаючи ці звуки в загальну звукову тканину. Резонансна структура вежі формує простір, в якому

звук фізично «піднімається» разом із виконавцями. Таким чином, композиція розгортається одночасно у просторі, в часі та в тілесному вимірі, що створює унікальний перцептивний досвід, заснований на синестетичному сприйнятті.

М. Монк застосовує оригінальну вокальну техніку, трактуючи голос як інструмент. Вона досягає іноді екстремальних звучань – використовує надзвичайно широкий діапазон, стрибки, спів на вдиху, різні резонатори та носові тембри. При цьому рух є невід’ємною частиною її стилю – він створює музично-пластичну єдність.

Таким чином, авторський стиль М. Монк вирізняється глибинною злитістю художніх медіа, у якій неможливо розмежувати музику, рух, голос, простір та візуальні структури. Цей стиль, що формувався у межах нью-йоркської експериментальної сцени 1960–1970 років, від самого початку виявляв ознаки інтермедіальної стратегії композиторки, де твір народжується не з одного мистецтва, а у просторі між мистецтвами.

Насамперед, ця стратегія базується на мультимодальності художнього мислення: М. Монк мислить не окремими медіа, а їхнім поєднанням. У її творах звук не існує без руху, тіло – без простору, візуальний образ – без ритму. Це мислення структуровано за принципом синестетики, коли всі складові твору працюють на створення єдиного сенсорного середовища. Саме тому поетика тілесності є центральною: М. Монк прагне до створення композицій, які не просто сприймаються, а переживаються тілом. Вони функціонують як середовище, у якому активуються всі органи чуття, що прямо вказує на синестетичне спрямування її авторської поетики.

Характерною рисою її поетики також є медитативна ритуальність форми. Її твори часто не розвиваються за лінійною фабулою, а розгортаються як медитативні структури, в яких жест і голос виконують символічну, сакральну функції. Це наближає стиль М. Монк до архаїчних форм театру, музики та обрядовості, в яких рух функціонує як драматургія: це не лише танець чи хореографія, а засіб формування композиції, що також тісно пов’язано з інтуїтивною вокальною

мовою, яка ґрунтується на імпровізації, експерименті з тембрами, диханням та інтонаційними жестами.

Нарешті, простір є одним із параметрів композиторської поетики Мередіт Монк. Він відіграє у композиціях мисткині акустичну і семантичну роль. Його архітектоніка формується як частина драматургії, про що свідчить критично важливе просторове розміщення у «*Songs of Ascension*».

У підсумку, синестетичність та інтермедіальність мислення Мередіт Монк стає яскравим прикладом того, як інтегруються різні форми художнього вираження. У її творах жоден з елементів не відіграє домінантної ролі: всі складові взаємодіють на рівних правах, утворюючи цілісну структуру. Саме в цій відсутності ієрархії між компонентами проявляється характерна риса її інтермедіальної, синестетичної поетики.

Висновки.

У сучасному мистецтві, що дедалі більше тяжіє до перетину дисциплін і сенсорних досвідів, Мередіт Монк посідає особливе місце як одна з піонерок інтермедіальної, тілесної та синестетичної художньої мови. Її творчість формує засади нової естетики, в якій художній твір функціонує як простір досвіду – а не як об'єкт для споглядання.

У ході дослідження було з'ясовано, що творча стратегія Мередіт Монк ґрунтується на глибинній кореляції синестетики та інтермедіальності, які разом утворюють цілісну художню систему:

Інтермедіальність як онтологічна модель формоутворення. У композиціях М. Монк інтермедіальність є не зовнішньою, формальною, характеристикою, а фундаментальним онтологічним принципом, який визначає їхню художню цілісність на всіх етапах створення та сприйняття. В її синестетичному мисленні голос, рух, тіло, простір і зображення стають рівноправними художніми медіумами, що активно взаємодіють на всіх рівнях. Ця відсутність ієрархії між компонентами (як продемонстровано на прикладі «*Book of Days*» та «*Songs of Ascension*») долає межі традиційних жанрових класифікацій та дозволяє твору народжуватися у просторі між мистецтвами. М. Монк

стоїть біля витоків розвитку інтермедіальної парадигми, усередині якої зникають чіткі межі між театром, музикою, танцем і візуальним мистецтвом, а твір стає одночасно звуковим, тілесним, просторовим і візуальним явищем.

Синестетика як глибока перцептивна стратегія. Синестетичне мислення композиторки проявляється як глибока перцептивна стратегія, що визначає не лише форму твору, але й спосіб його сприйняття. М. Монк впроваджує в сучасне мистецтво сенсорне, досвідне мислення – не аналітичне, не наративне. Її поетика передбачає радикальну переоцінку функцій медіумів: рух є драматургією, а простір – акустичним і семантичним параметром. Як показано на прикладі «*Songs of Ascension*», де звук фізично розгортається у вертикальному просторі, мистецтво М. Монк звертається до глядача й слухача через енергію присутності, що активує багатоканальне, цілісне сприйняття.

Формування нової художньої мови. Завдяки цій кореляції інтермедіальності та синестетики М. Монк запроваджує в сучасне мистецтво нову, втілену мову, яка не ілюструє зміст – вона втілює стан. Цей стиль, що наближається до ритуальних та архаїчних форм обрядовості, є ключовим для розуміння змін у сучасному мистецтві, де композитор мислить композиційно через тіло, жест, рух, простір і тишу. Її роль у цьому контексті подібна до ролі Джона Кейджа – однак із наголосом на тілесному, духовному та інтуїтивному аспектах.

Творчість М. Монк суттєво вплинула на сучасних композиторів, режисерів та перформерів. Зокрема, її міжмедійна стратегія стала підґрунтям для естетики *site-specific performance* та фізичного театру таких митців, як Роберт Вілсон та Енн Гамільтон (її співавторка у «*Songs of Ascension*»). У вокальному мистецтві її експерименти з розширеним діапазоном голосу та тілесною фонетикою вплинули на сучасні ансамблі (*Roomful of Teeth*) і прогресивних вокалістів, зокрема Бьорк. Її ідеї активно використовуються у сфері аудіовізуального мистецтва та експериментального кіно.

Отже, значення творчості Мередіт Монк у сучасному мистецькому процесі важко переоцінити: воно стало не лише взірцем синестетичного та інтермедіального мислення, а й відправною точкою для нових форм художнього досвіду, в яких глядач не просто «споглядає» – він переживає, резонує і стає співучасником перформативних творів композиторки. Її мистецтво формує й нові горизонти міждисциплінарних досліджень у мистецтвознавстві ХХІ століття.

Перспективи дослідження. Творчість Мередіт Монк відкриває широке поле для подальших міждисциплінарних студій та інтермедіального мистецтва. Синестетичні та інтермедіальні стратегії, що лежать в основі її художнього мислення, можуть бути продуктивно застосовані до аналізу як сучасного експериментального театру та музики, так і новітніх форм мультимедійного перформансу.

Подальші дослідження можуть охоплювати: порівняльне вивчення художньої мови М. Монк і творчості інших представників інтермедіального мистецтва (наприклад, Лорі Андерсон, Роберта Ешлі, Гайнера Геббельса); аналітичне дослідження впливу її естетики на сучасну американську та європейську сцену; вивчення рецепції творчості американської мисткині в інших культурних контекстах; дослідження її педагогічних та лабораторних практик як моделей роботи з тілом, голосом і простором; застосування авторських методів у вокальній освіті, театрі, хореографії, арт-терапії.

ЛІТЕРАТУРА

- Ващенко, О. (2023). Назустріч традиції: еволюція музичного театру Ф. Гласса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 67, 7–25. <https://doi.org/10.34064/khnum1-67.01>
- Лозенко, К. (2016). *Синестезія як спосіб осягнення смислу музичного твору: теорія та практика ХХ – початку ХХІ століть*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків [рос.].
- Терлецький, Р., Василевська, Н., & Плахотнюк, О. (2024). Соціальні дилеми людства у хореографічних роботах митців ХХ ст. У зб. *Матеріали конференцій МЦНД, (06.12.2024; Могилів-Подільський, Україна)*, (сс. 562–564). <https://doi.org/10.62731/mcnd-06.12.2024.010>

- Шелудякова, С. О. (2024). Жанр фортепіанного концерту в творчості Дж. Адамса на прикладі «Must the Devil Have All the Good Tunes?». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 70, 161–184. <https://doi.org/10.34064/khnum1-70.09>
- Campen, C. (2007). *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Colter, S. (2014). Meredith Monk finds her own vocabulary. *Wondering Sound*. <http://www.wonderingsound.com/feature/meredith-monk-interview/>
- Coons, L. (n.d.). Reestablishing Unity: Postmodern Connectivity in the Art of Meredith Monk. https://www.academia.edu/28269215/Reestablishing_Unity_Postmodern_Connectivity_in_the_Art_of_Meredith_Monk
- Cytowic, R. E., & Eagleman, D. (2009). *Wednesday is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Duffy, P. L. (2001). *Blue Cats and Chartreuse Kittens: How Synesthetes Color Their Worlds*. New York, NY: Henry Holt and Company.
- Elleström, L. (2010). The modalities of media: A model for understanding intermedial relations. In L. Elleström (Ed.), *Media borders, multimodality and intermediality*, (pp. 11–48). Houndmills, Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Enright, R. (2016, December). The voice of moving meditation: An interview with Meredith Monk. *Border Crossings Magazine*. <https://bordercrossingsmag.com/article/the-voice-of-moving-meditation>
- Higgins, D., & Higgins, H. (2001). Intermedia. *Leonardo*, 34(1), 49–54. <https://doi.org/10.1162/002409401300052514>
- Krammer, H. (2024). Echoes from the quarry: Voice as archaeological tool for performing the traumatized body in Meredith Monk's performance "Quarry: An opera in three movements" (1976). *Minimalist Intersections*, 253–270. DOI:10.46793/MinInters.253K
- Monk, M. (n.d.). The House Foundation for the Arts. *Meredith Monk official website*. <https://www.meredithmonk.org/>
- Oteri, F. J. (2000, April 1). Meredith Monk: Composer First. *NewMusicBox*. <https://newmusicusa.org/nmbx/meredith-monk-composer-first/>
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités*, 6, 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Schröter, J. (2008). *Intermedialität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Wilcox, D. R. (1994). *The language of visual theatre: Sign and context in Josef Svoboda, Meredith Monk, and Robert Wilson*. (PhD diss.). University of Washington. https://www.researchgate.net/publication/36017973_The_language_of_visual_theatre_microform_sign_and_context_in_Josef_Svoboda_Meredith_Monk_and_Robert_Wilson
- Zakin, E. D. (2008). The intermodality of the body: Toward a synesthetic aesthetics. *Journal of Aesthetic Education*, 42(1), 1–16.

REFERENCES

- Campen, C. (2007). *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. Cambridge, MA: MIT Press [in English].
- Colter, S. (2014). *Meredith Monk finds her own vocabulary*. Wondering Sound <http://www.wonderingsound.com/feature/meredith-monk-interview/> [in English]
- Coons, L. (n.d.). Reestablishing Unity: Postmodern Connectivity in the Art of Meredith Monk. https://www.academia.edu/28269215/Reestablishing_Unity_Postmodern_Connectivity_in_the_Art_of_Meredith_Monk [in English].
- Cytowic, R. E., & Eagleman, D. (2009). *Wednesday is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia*. Cambridge, MA: MIT Press [in English].
- Duffy, P. L. (2001). *Blue Cats and Chartreuse Kittens: How Synesthetes Color Their Worlds*. New York, NY: Henry Holt and Company [in English].
- Elleström, L. (2010). The modalities of media: A model for understanding intermedial relations. In L. Elleström (Ed.), *Media borders, multimodality and intermediality*, (pp. 11–48). Houndmills, Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan [in English].
- Enright, R. (2016, December). The voice of moving meditation: An interview with Meredith Monk. *Border Crossings Magazine*. <https://bordercrossingsmag.com/article/the-voice-of-moving-meditation> [in English]
- Higgins, D., & Higgins, H. (2001). Intermedia. *Leonardo*, 34(1), 49–54. <https://doi.org/10.1162/002409401300052514> [in English].
- Krammer, H. (2024). Echoes from the quarry: Voice as archaeological tool for performing the traumatized body in Meredith Monk's performance "Quarry: An opera in three movements" (1976). *Minimalist Intersections*, 253–270. DOI: 10.46793/MinInters.253K [in English].
- Lozenko, K. (2016). *Synesthesia as a method of comprehending the meaning of a musical work: Theory and practice of the 20th – early 21st centuries*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Russian].
- Monk, M. (n.d.). The House Foundation for the Arts. *Meredith Monk official website*. <https://www.meredithmonk.org/> [in English].

- Oteri, F. J. (2000, April 1). Meredith Monk: Composer First. *NewMusicBox*. <https://newmusicusa.org/nmbx/meredith-monk-composer-first/> [in English].
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités*, 6, 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar> [in English].
- Schröter, J. (2008). *Intermedialität [Intermediality]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [in German].
- Sheludiakova, S. O. (2024). The genre of the piano concerto in John Adams's work on the example of "Must the Devil Have All the Good Tunes?". *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, theory and Practice of Education*, 70, 161–184. <https://doi.org/10.34064/khnum1-70.09> [in Ukrainian].
- Terletskyi, R., Vasylevska, N., & Plakhotniuk, O. (2024). Social dilemmas of humanity in the choreographic works of 20th-century artists. In *Conference Proceedings of MCND (December 6, 2024; Mohyliv-Podilskyi, Ukraine)*, (pp. 562–564). <https://doi.org/10.62731/mcnd-06.12.2024.010> [in Ukrainian].
- Vashchenko, O. (2023). Towards tradition: the evolution of F. Glass's musical theater. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, theory and Practice of Education*, 67, 7–25. <https://doi.org/10.34064/khnum1-67.01> [in Ukrainian].
- Wilcox, D. R. (1994). *The language of visual theatre: Sign and context in Josef Svoboda, Meredith Monk, and Robert Wilson*. (PhD diss.). University of Washington. https://www.researchgate.net/publication/36017973_The_language_of_visual_theatre_microform_sign_and_context_in_Josef_Svoboda_Meredith_Monk_and_Robert_Wilson [in English].
- Zakin, E. D. (2008). The intermodality of the body: Toward a synesthetic aesthetics. *Journal of Aesthetic Education*, 42(1), 1–16 [in English].

Kateryna Lozenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Senior Lecturer,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: kateryna.lozenko@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0002-0353-2454

Olha Yurchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Senior Lecturer,
the Department of Folk Instruments of Ukraine
e-mail: olha.yurchenko@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0003-1282-4595

Synesthesia and Intermediality in Meredith Monk's Artistic Strategy

Statement of the problem. In the context of contemporary transformations in cultural space and artistic practices, the rethinking of intermedial strategies and sensory experience has gained particular relevance. Synesthesia and intermediality are increasingly regarded not only as perceptual phenomena but also as structural and ontological principles of artistic creation. Recent research by scholars such as C. van Campen, P. Duffy, R. Cytowic, and I. Rajewsky explores synesthesia and intermediality as compositional strategies in contemporary art. However, the Ukrainian scholarly discourse lacks a comprehensive analysis of Meredith Monk's work in this specific context, and her methods of unifying voice, body, movement, and space remain underexplored.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to construct an analytical portrait of Meredith Monk through the lens of synesthetic and intermedial approaches, demonstrating how she forms a unique artistic language that defies disciplinary boundaries. The analysis of M. Monk's work at the intersection of synaesthetics as artistic thinking and intermediality as a compositional principle determines the novelty of the research, expanding the interdisciplinary horizons of art history. This study offers a holistic interpretation of Monk's poetics as a unity of embodied voice, movement, spatial design, and sensory perception. The research identifies her work as a model of intermodal communication, where media cease to function separately and merge into a new aesthetic form. The study applies an interdisciplinary methodology that integrates musicological analysis, phenomenology of perception, and intermedial theory, using interpretative methods to consider the structural and performative features of M. Monk's major works.

Results and conclusion. The study reveals that Monk's compositions, such as "Book of Days" and "Songs of Ascension", demonstrate a deep synthesis of music, choreography, architecture, and ritual. Her creative process is built on the parallel and non-hierarchical development of visual, sonic, and spatial layers. Synesthetic perception is inherently reflected in the fusion of voice with gesture, sound with movement, and rhythm with light. Consequently, her works function as immersive environments where sensory and emotional participation is key. Meredith Monk's oeuvre stands at the forefront of contemporary intermedial art. Her artistic language is not confined to any single discipline but arises from the space between media, shaped by presence, embodiment, and resonance. Her contributions significantly

expand the boundaries of musical and theatrical forms, offering new models for interdisciplinary research and creative practice in the 21st century.

Keywords: *Meredith Monk's creative work; artistic strategy; contemporary musical art; musical art in media; synesthesia; intermediality; vocal-plastic performance; interdisciplinarity; corporeality.*

*Стаття надійшла до редакції 17.10.2025,
рекомендована до друку 10.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

УДК 785.7.031.4(477)

DOI 10.34064/khnum1-77.09

Костенко Наталія Євгеніївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів України
e-mail: kostenkonatalia1@gmail.com; ORCID ID: 0000-0002-8065-7023

Стрілець Андрій Миколайович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор мистецтва, професор кафедри народних інструментів України
e-mail: andryconductor@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-4134-4403

**Ансамбль народних інструментів «Музичний сувенір»:
сучасні форми творчої комунікації**

У статті вперше здійснено комплексний системний аналіз та оцінку творчої діяльності народно-інструментального ансамблю «Музичний сувенір» (м. Харків) як гідного представника мистецтва сучасної України та активного учасника творчої комунікації у національному й міжнародному культурному просторі. Особливу увагу приділено періоду від початку повномасштабної військової агресії (з лютого 2022 року), коли всі аспекти життєтворчості колективу набули особливої гостроти й суспільної значущості. Визначено ключові діяльнісні стратегії колективу та особливості його устрою, що забезпечують здатність протистояти викликам сучасного буття. Наголошено, що мистецтво, зокрема народно-інструментальне виконавство, стало універсальним засобом комунікації, який долає будь-які бар'єри та створює платформу для діалогу й порозуміння між представниками різних культур. Творча комунікація харківського дитячо-молодіжного ансамблю розглядається в якості одного з проявів культурної дипломатії України на світовій арені. Масштабність і географія концертної діяльності, чисельність охопленої аудиторії та присутність у цифровому просторі дає підстави визнати «Музичний сувенір» справжнім амбасадором української культури. Належну оцінку надано цифровому або медійному вектору роботи колективу. Діяльність «Музичного сувеніру» у справі гуртування нації та підтримки локальної громади в умовах воєнного часу визначено як свідоме втілення творчої місії.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Ключові слова: ансамбль «Музичний сувенір»; ансамблева творчість; народно-інструментальне мистецтво; творча комунікація; репертуар.

Постановка проблеми.

Творча комунікація – одна з найефективніших форм взаємодії між людьми, спільнотами та культурами, що забезпечує обмін цінностями, сенсами, художніми ідеями та емоціями. Сьогодення прямо вказує на особливе значення спілкування такого роду для України як платформи для діалогу й порозуміння між представниками різних культур. Після 2022 року український мистецький простір зробив величезний крок назустріч світу й перетворився на динамічну мережу міжнародних творчих зв'язків. Завдяки концертам, культурним заходам, освітнім програмам і цифровим платформам українські митці долучилися до глобального культурного обміну, у якому рушійними інструментами стали не тільки політичні гасла, а й мова мистецтва, емоцій і взаєморозуміння.

У цьому контексті міжнародна творча комунікація дедалі частіше набуває ознак культурної дипломатії – м'якої сили, що сприяє налагодженню довіри, партнерства й підтримки між країнами через спільні мистецькі ініціативи. Такі форми творчої комунікації, як обмін митцями та творчими колективами, участь у міжнародних фестивалях і резиденціях, спільні виставкові й музичні проекти створили умови для глибшого пізнання України у світі. А налагодження особистих зв'язків посилило інтенсивність міжкультурного діалогу, сприяючи формуванню свідомої глобальної спільноти, що співіснує на засадах емпатії та взаємної підтримки. Важливою рушійною силою цих процесів стала українська діаспора, яка активно сприяє творчим контактам, організовує події, відкриває простір для комунікації між українськими та іноземними митцями.

Таким чином, мережа творчої взаємодії водночас виконує функцію культурної дипломатії – представляє Україну у світі не тільки словом, а й засобами мистецької, зокрема музичної, комунікації. Виникнення глобального інтересу до українського мистецтва стало наслідком

означених процесів. Сформувався сприятливий тренд «чути й бачити українське», який поєднує естетичну привабливість, глибину змісту й щирість творчого самовираження. Саме через творчість Україна розмовляє зі світом, вибудовуючи мости довіри й духовної близькості.

Отже, саме мистецтво, зокрема музичне, стало універсальним засобом комунікації, зрозумілим для людей усіх континентів без перекладачів і зайвих пояснень. Не менш значущою видається його роль і в посиленні національної єдності всередині країни. У цьому світлі доречним і своєчасним постає оприлюднення фактів життєтворчості, визначних досягнень, осмислення значення й результатів закордонної концертної діяльності харківського дитячо-молодіжного народно-інструментального колективу «Музичний сувенір», який є втіленням позитивного іміджу українців і носієм національної інструментальної традиції. *Актуальність* звернення до цієї теми обумовлена й браком наукових джерел, присвячених творчій діяльності ансамблю в контексті світової сучасної музичної культури та творчої комунікації.

Останні дослідження і публікації за темою. На сьогодні існує низка досліджень в галузі академічного народно-інструментального мистецтва України. Зупинимося на дотичних до нашої теми. Цікавим є висновок у науковій роботі В. Лігуса (2017) щодо подвійної функції українського академічного народно-інструментального виконавства. На думку автора, його діалогічність полягає «у репрезентації української музики як самобутньої національної культури й водночас як невід'ємної складової європейського культурного світу» (Лігус, 2017: 239). Дослідник С. Добров, розглядаючи стан і перспективи розвитку ансамблевого народно-інструментального виконавства, зазначає, що останнє, «маючи періоди як інтенсивного злету, так й періоди занепаду, сьогодні опинилось у фарватері новітніх глобальних тенденцій розвитку культури» (Добров, 2015: 100). Науковиця Л. Снедкова вказує, що виконавці «оновлюючи жанри, види, стилі музикування, ... відкривають новий етап розвитку ансамблевого жанру, пов'язаний з популяризацією ансамблів малих форм змішаного жанру» (Снедкова, 2012: 158). На думку дослідниці А. Аулової,

характерною рисою новітнього ансамблевого репертуару є «поєднання різноманітних технік композиції з нетрадиційними прийомами гри» (Аулова, 2024: 105). Нарешті, К. Цимбал та С. Цимбал (2025) трактують сучасне оркестрове та ансамблеве виконавство як «творчу, політичну і соціальну практику ... в соціально-історичному, економічному та міжкультурному контекстах, наголошуючи на глобальних та історичних зв'язках між музичними традиціями різних етносів» (Цимбал & Цимбал, 2025: 320), що корелює з діяльністю ансамблю «Музичний сувенір».

Питання місії артиста та комунікативної ролі музики знайшло своє відображення у працях сучасних дослідників, які, фокусуючись на концептуальних положеннях, зокрема щодо місії артиста у просторі глобалізованої культури, підкреслюють «унікальні функції музики як комунікації в сучасному світі культури» («*unique functions of music as communication*») (Serhaniuk, Shapovalova, Nikolaievska, & Kopeliuk, 2021: 331). Ю. Ніколаєвська (2020: 469) вважає, що «основою музичної комунікації слугує розуміння», яке створює платформу для необмеженого спілкування, пошуку спільних інтересів і уподобань. О. Клімова, досліджуючи ансамбль у концертній практиці, підкреслює як надважливий комунікативний рівень «міжособистісне спілкування, яке, через прояви індивідуального виконавського стилю, суттєво впливає на кінцевий результат творчої діяльності» (Клімова, 2021: 115).

Інтерес становлять і дослідження з питань культурної дипломатії, тези яких надають підстави витлумачувати окремі творчі комунікації ансамблю «Музичний сувенір» як прояви культурної дипломатії. Остання, за визначенням К. Відімської та Ю. Тарасюк, це «практика використання культурних виразів та мистецтва» як засобу «міжнародного спілкування та встановлення взаєморозуміння між різними культурами та народами» (Відімська & Тарасюк, 2023: 271). «У контексті міжнаціональної взаємодії, культурна дипломатія виступає одним із найважливіших інструментів “м'якої сили” держав на міжнародній арені», – вважає С. Гололобов (2022: 1061), а О. Штиршов (2024: 216) наголошує на дієвості зовнішньополітичної взаємодії:

«Культурна дипломатія є однією з найбільш ефективних комунікаційних технологій країни». Розглядаючи чинники глобального розвитку суспільства, зокрема й механізми реалізації культурної дипломатії, В. Драч (2024: 37), представниця молодшої генерації дослідників, визначає її перспективи: «У майбутньому культурна дипломатія буде відігравати ще важливішу роль в умовах глобалізації». Таким чином, наукова спільнота одноставно наголошує на вагомості та постійному зростанні ролі культурної дипломатії як засобу комунікації у просторі міжнародних відносин.

Мета статті полягає у визначенні місця і ролі ансамблю народних інструментів «Музичний сувенір» у сучасному мистецькому просторі України та специфіки його творчої комунікації, що виявляється у формах культурної дипломатії на світовій арені, особливо в контексті повномасштабної війни.

Матеріалом статті слугує інформація щодо творчої діяльності харківського ансамблю народних інструментів «Музичний сувенір» від 2010 року до сьогодні, з акцентом на періоді з лютого 2022 року; закордонних гастролей колективу; його репертуарної політики; реалізованих ним міжнародних мистецьких проєктів; його присутності у цифровому просторі (*YouTube, Facebook, Spotify*).

Методологія дослідження. Комплекс загальнонаукових і спеціальних дослідницьких методів спрямовано на всебічне вивчення творчої діяльності ансамблю «Музичний сувенір» у сучасному комунікативному просторі:

– *системний підхід* дозволяє розглядати діяльність і творчу комунікацію ансамблю як систему взаємопов'язаних елементів (репертуар, інструментальний склад, географія виступів, медійна активність), яка функціонує в умовах зовнішньої військової агресії, що забезпечує цілісне наукове бачення явища;

– *системно-діяльнісний підхід* спрямований на осмислення творчої діяльності колективу як мистецького феномена, що репрезентує сучасне народно-інструментальне виконавство України в контексті

творчої комунікації різних рівнів – міжнародної, всеукраїнської та цифрової;

– *теоретичні методи* (аналізу, синтезу, узагальнення) дали змогу осмислити наукові дефініції «творча комунікація», «культурна дипломатія», що розглядаються як концептуальні орієнтири для інтерпретації діяльності ансамблю, з акцентом на творчих формах взаємодії та міжкультурного обміну;

– *емпіричні та спеціальні методи* забезпечили глибокий аналіз унікального досвіду ансамблю «Музичний сувенір», що виявляє різноманітні типи творчої комунікації (концертну, міжособистісну, медійну), водночас надаючи підстави для порівняння з практиками культурної дипломатії;

– *описовий метод* використано для детального викладу фактів життєтворчості, географії та змісту концертної діяльності колективу;

– *методи класифікації та типізації* спрямовані на структурування концертної діяльності ансамблю за векторами (міжнародний, всеукраїнський та цифровий) та репертуаром (академічна, неакадемічна, народна музика);

– *інтерпретаційний метод* застосовано для оцінки значення й результатів творчої діяльності ансамблю в контексті сучасних комунікативних процесів, які можуть слугувати проявами культурної дипломатії України;

– *контент-аналіз* використано для дослідження медійної присутності ансамблю у цифровому просторі (*Facebook, YouTube, Spotify*) з метою визначення форм і масштабів його творчої комунікації.

Наукова новизна дослідження. Вперше здійснено комплексний аналіз та оцінку творчої діяльності ансамблю народних інструментів «Музичний сувенір» як гідного представника мистецтва сучасної України та активного учасника творчої комунікації у національному й міжнародному культурному просторі. Особливу увагу приділено періоду від початку повномасштабної військової агресії (з лютого 2022 року), коли всі аспекти життєтворчості колективу набули особливої гостроти й суспільної значущості.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Ансамбль народних інструментів «Музичний сувенір» є яскравим і самобутнім представником простору народно-інструментального виконавства Харкова, поєднуючи у своєму складі викладачів, студентів і учнів трьох професійних закладів музичної освіти міста – Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харківського музичного фахового коледжу імені Б. М. Лятошинського та Дитячої музичної школи № 12 імені К. І. Шульженко¹.

У колективі представлені виконавці різних вікових груп: молодшої (6–12 років), середньої (13–17 років) та дорослої (від 18 і старші)². Підкреслимо, що фактор вікової диференціації, свідомо закладений керівниками від моменту заснування ансамблю у 2010 році, став

¹ Дебютний виступ колективу, що ознаменував створення ансамблю, відбувся на святковому концерті в залі Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського у 2010 році. З того часу ансамбль успішно концертує на різноманітних майданчиках міста, серед них – Харківська обласна філармонія, Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенка, зал адміністрації Немишлянського району, Центральний парк культури і відпочинку, Харківське музичне училище імені Б. М. Лятошинського, Палац студентів Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут» та інші.

² Учасники ансамблю «Музичний сувенір» станом на жовтень 2025 року: *Неверов Сергій (керівник)*, баян, 45 років, викладач Дитячої музичної школи № 12 імені К. І. Шульженко; *Костенко Наталія (керівник)*, домра прима, 44 роки, доцент ХНУМ імені І. П. Котляревського (за основним місцем роботи), викладач-методист Харківського музичного фахового коледжу імені Б. М. Лятошинського та ДМШ № 12 імені К. І. Шульженко (за сумісництвом); магістри ХНУМ імені І. П. Котляревського *Демідова Марія*, домра тенор, 24 роки, *Чигринець Артем*, домра контрабас, 24 роки; випускниця ХНУМ імені І. П. Котляревського 2024 р. *Платонова Анастасія*, домра прима, 24 роки; студентки ХНУМ імені І. П. Котляревського *Печеніжська Катерина*, домра прима, 23 роки та *Аршава Олена*, ударні інструменти, 20 років; студентки Харківського музичного фахового коледжу імені Б. М. Лятошинського *Ченцова Алевтина*, домра прима, 17 років, та *Рогальська Євеліна*, домра прима, 15 років; випускниця ДМШ № 12 імені К. І. Шульженко *Котенок Віра*, домра прима, 14 років; а також учні ДМШ № 12 імені К. І. Шульженко: *Булат Владислав*, домра басова, 14 років; *Самородов Микола*, домра басова, 10 років; *Олешко Регіна*, домра прима, 10 років; *Неверов Олександр*, ударні інструменти, 6 років.

вагомим підґрунтям для забезпечення життєздатності та успішності колективу. Таким чином було закладено процес безперервного оновлення складу ансамблю, коли молоде покоління постійно заміщує дорослих виконавців, які за об'єктивних обставин (перехід до професійної діяльності або зміна місця проживання) залишають колектив. Наступність поколінь, що живить виконавський склад, є головною детермінантою довготривалого існування «Музичного сувеніра», яка створює осяжні перспективи для майбутніх творчих звершень. Під час безпосереднього репетиційного та концертного музикування, коли всі три вікові групи об'єднуються, відбувається процес найбільш інтенсивної трансмісії знань, необхідних молодшим та юним музикантам. Тобто у процесі спільного виконавства (колективної гри) юні артисти значно швидше формують навички технічної майстерності та ансамблевої культури, ніж у форматі роботи виключно з однолітками (однорідною віковою групою).

В інструментальному складі ансамблю домінує домра прима. Кількість виконавців на цьому інструменті становить 6–7 осіб, які грають партії перших, других та третіх домр. Також до складу колективу входять: один виконавець на домрі-тенорі, один на баяні, один на ударних інструментах (трикутник, металофон, бубон тощо), 1–2 виконавці на басовій домрі, один виконавець на балалайці-контрабас (домрі-контрабас). Таким чином, кількість музикантів становить 13 осіб. Проте фіксувалися випадки, коли загальний виконавський склад на сцені сягав 15–16 осіб, за рахунок дублювання деяких ансамблевих партій.

За ансамблевими функціями партії розподіляються таким чином:

- мелодична функція та мелодичні підголоски – переважно проводяться в партії домри;
- гармонічна функція (педаць) та гармонічна фігурація формуються в партії баяна (забезпечує акордову основу) та в партії домри-тенора (часто заповнює середній регістр всієї ансамблевої фактури);
- контрапункт найчастіше доручається теж партіям баяна та домри-тенора;

- ритмічна та акомпанувальна функції забезпечують партії ударних інструментів (перкусії) та партія баяна (певні види акомпанементу у вигляді ритмізованої пульсації);
- басова функція здебільшого закладена в партіях контрабасової та / або басової домри.

Дещо обмежений, порівняно з повноцінним оркестром, кількісний склад ансамблю підштовхує керівників до інструментально-функціонального перерозподілу партій з урахуванням наявних одиниць інструментарію та виконавців. Зокрема, партія баяна часто поєднує і мелодичну лінію, і ритмічний акомпанемент, і гармонічні фігурації та елементи контрапункту. Аналогічно, партія домри-тенора застосовується для виконання мелодії, наприклад, проведення основних тем (підголосків, контрапунктів тощо) або їхніх варіантів. Отже, є підстави стверджувати, що ансамбль «Музичний сувенір» – це «оркестр у мініатюрі», партитура якого містить всі функції фактури, характерні для повноцінного оркестрового музикування.

Від моменту заснування колективу на базі Харківської дитячої музичної школи № 12 імені К. І. Шульженко (2010), ансамбль «Музичний сувенір» брав активну участь у музичних конкурсах національного рівня, де продемонстрував високу виконавську майстерність та здобув престижні відзнаки. Титули лауреатів підтверджують стабільність і якість його творчого доробку³.

³ «Музичний сувенір» – лауреат Відкритого міжнародного фестивалю-конкурсу «Співограй» (Харків, 2014); Відкритого міського фестивалю-конкурсу інструментальної, хорової музики та дитячого фольклору «Перлини України» (Харків, 2015); Міжнародного фестивалю-конкурсу дітей та молоді «Зіркові діти» (Одеса, 2015); володар Гран-Прі Міжнародного фестивалю-конкурсу «Зіркова хвиля» (Львів, 2016); лауреат міжнародного інтернет-конкурсу (за відеозаписами) *World Music Trophy*, фінал якого відбувся в Лас-Вегасі (США, 2017); володар Гран-Прі Міжнародного фестивалю-конкурсу «Українська коляда» (Львів, 2019); лауреат Всеукраїнського фестивалю дитячої творчості «Харків – місто добрих надій» (Харків, 2019); Міжнародного фестивалю-конкурсу дитячого та юнацького виконавського мистецтва «Акорди Хортиці» (Запоріжжя, 2021); Всеукраїнського конкурсу інструментальної

Колектив здобув численні перемоги на міжнародних музичних конкурсах та є учасником престижних світових музичних фестивалів. Високі художні досягнення та винятковий професійний рівень ансамблю є результатом невтомної праці, мистецького досвіду, фахової підготовки його керівників, яскравих виконавців – Сергія Неверова та Наталії Костенко. Вони поєднали традиції двох провідних осередків ансамблевого виконавства: харківської та київської шкіл. Сергій Неверов закінчив Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського у 2005 році, і є випускником Ігоря Снедкова, який вважається фундатором ансамблевого виконавства в Харкові. Проте фахове становлення Сергія відбувалося під впливом викладача-методиста Анатолія Тихончука, учасника легендарного київського квартету баяністів (де він грав разом із М. Різольом та сестрами Білецькими). Наталія Костенко є продовжувачем традицій родинної музичної династії. Вона успадкувала ансамблеві принципи своїх батьків-музикантів, які у 1996 році (Алушта, АР Крим) заснували колектив аналогічного складу – ансамбль «Кримський сувенір». Окремого висвітлення заслуговує спільна творча діяльність Наталії Костенко та Сергія Неверова у форматі дуету, який був створений ще 1992 року, та й сьогодні є актуальною і успішною концертною одиницею. Наведені факти підкреслюють щільний зв'язок керівників «Музичного сувеніру» із традицією вітчизняного ансамблевого виконавства на народних інструментах та обсяг і розмаїття успадкованого ними досвіду.

Репертуар та методичні принципи ансамблю. Переважну більшість у репертуарі «Музичного сувеніра» становлять твори малих форм. Ці твори характеризуються завершеністю структури та нескладним образним змістом. Такий вибір репертуару насамперед зумовлений віковим складом колективу: більшість виконавців ансамблю – діти та підлітки. Опанування юними музикантами великих музичних форм є потенційно можливим, проте має місце низка суттєвих складнощів,

музики «Галицькі самоцвіти» (Львів, 2021); Міжнародного фестивалю-конкурсу «Місто Лева» (Львів, 2024) та володар інших нагород.

головною з яких є відсутність розвиненого музичного мислення, достатнього сценічного досвіду та технічної підготовки. Тому уникнення звернення до творів великої форми в роботі з ансамблями-початківцями є методично обґрунтованим. Як демонструє практика, у процесі засвоєння матеріалу дітьми психоемоційна складова часто переважає технологічну, а обмежена тривалість звучання композиції (до 3 хвилин) приблизно корелює з обсягом концентрації уваги юного музиканта. Таким чином забезпечується необхідна фізична витримка для виконання творів на піку емоційного та технічного потенціалу.

Жанрова палітра репертуару колективу охоплює обробки українських народних пісень, популярні мелодії (естрадні та джазові стандарти), а також оригінальні авторські аранжування музичних творів. З огляду на обмежений виконавський ресурс та технічну майстерність музикантів, добір таких зразків репертуару видається обґрунтованим. Перевага надається технічно нескладним творам, в експозиції яких одразу проводиться основна мелодія, що легко сприймається і запам'ятовується юними виконавцями. Рік-у-рік відбувається накопичення колективом різноманітного за стилістикою та жанровими ознаками репертуару, який на сьогодні можна представити в повноцінному сольному концерті із двох відділень (за часом більше ніж 90 хвилин). Наразі репертуарний список ансамблю складають:

- твори зарубіжних композиторів (від доби Класицизму до сьогодення): В. А. Моцарт, Концерт для фортепіано з оркестром № 23, II частина; Й. Штраус, «Марш Радецького»; А. П'яццолла, «Лібертанго»; Р. Лехтінен, фінський танець «Летка-енка»; Л. Андерсон, «Синкоповані годинники» та «Джаз-піцикато»; І. Альбеніс, «Астурія»; П. Фросіні, «Веселий кабальєро»;
- пісенні хіти: італійські – Е. Капуа, «О, моє сонце» та Л. Далла, «Карузо»; мексиканська «Бесаме Мучо» К. Веласкеса, французька «Падам, падам» Н. Гланзберга⁴;

⁴За словами слухачів, італійська пісня «О, моє сонце» звучала навіть краще на українській домрі, ніж на італійській мандоліні. А мерехтливе звучання тремоло у французькій «Падам, падам» надало творові особливого шарму.

- твори українських композиторів та авторські обробки й аранжування українських народних пісень: «Мелодія» М. Скорика; «Ой, ходить сон» в обробці Л. Ревуцького; «Ой, ти, дівчино» в обробці А. Кос-Анатольського; «Щедрик» і «Подoliaночка», обробка двох українських пісень Л. Ревуцького та М. Леонтовича; обробки українських народних пісень М. Різоля, «Глибока кирниця» та «Дощик»; «Українська жартівлива полька», «Карпатська сюїта» В. Зеленого у власному аранжуванні; «Червона калина» С. Чернецького; польсько-українська пісня «Гей, соколи!»; попури з українських щедрівок «Український подарунок» та чотири українські народні пісні з вокалом («Ярина», «Люблю Гриця», «Доброти свіча», «На Різдво Христово ангел прилетів»).

У репертуарі ансамблю також є авторське аранжування інструментальної версії Гімну України М. Вербицького, який часто виконується музикантами в якості фіналу своїх знакових виступів.

Українська музична спадщина складає духовне ядро репертуару «Музичного сувеніру», а зміст концертів вказує на те, що ансамбль виконує не лише розважальну функцію. Колектив бере на себе відповідальну роль у презентації краси і самобутності української музики та її популяризації.

Від початку повномасштабної російської агресії, на тлі постійних обстрілів міста Харкова, високий рівень безпекових ризиків унеможливив проведення очних репетицій у приміщеннях закладів освіти. У цей критичний момент виконавський склад ансамблю «Музичний сувенір» продемонстрував неабияку психологічну стійкість і рішучість. Репетиційна робота була перенесена до приватної оселі керівників, що вимагало від юних учасників подолання значних відстаней та логістичних перешкод із непередбачуваними, через пошкодження інфраструктури, витратами часу. Наразі творча діяльність колективу тримається виключно на ентузіазмі, вмотивованості та відчайдушній відданості справі, що свідчить про усвідомлення ансамбістами ролі служіння національному мистецтву під час війни як громадянської місії.

Красномовним є такий факт. Після 24 лютого 2022 року кілька артистів «Музичного сувеніру» змушені були евакуюватися до європейських країн (Австрія, Італія, Чехія), але не припинили бути членами колективу, адаптувавшись до необхідності дистанційної комунікації. Під час «живих» репетицій харківців європейські учасники долучалися до спільного музикування за допомогою сервісів для відеоконференцій, долаючи географічне розмежування. Тим більш емоційно зворушливими були очні зустрічі колективу під час гастрольних турне та виступів у різних країнах Європи. Моменти возз'єднання не просто відновлювали повний склад ансамблю, а й наповнювали музикування особливою енергетикою і змістом. Попри численні виклики та виснажливі, через відсутність авіасполучення та брак коштів, транскордонні маршрути, які доводилось долати українським музикантам, щоби дістатися місць виступів, концертна діяльність ансамблю «Музичний сувенір» не припинилась, що є прикладом відданості справі й незламності духу музикантів.

Культурна дипломатія як прояв творчої комунікації ансамблю «Музичний сувенір». Насамперед розглянемо підстави, що дозволяють вважати ансамбль дієвим суб'єктом культурної дипломатії. Для цього застосуємо два взаємопов'язаних критерії, що створюють умови для об'єктивності оцінки, – *інтенсивність* публічних закордонних виступів та *охоплення аудиторії*. За підрахунками керівників «Музичного сувеніра», від початку активної міжнародної гастрольної діяльності колективу загальна чисельність осіб, які мали змогу прослухати виступи ансамблю, може сягати 100000. При поєднанні цього показника з індексом медійної присутності харківського ансамблю в соціальних мережах, сукупний індикатор може сягнути 500000 слухачів та глядачів. Подібна масштабність надає підґрунтя для аналізу творчої діяльності «Музичного сувеніру» в контексті культурної дипломатії України на міждержавному рівні.

Досвід міжнародної діяльності ансамблю охоплює фестивальну практику та численні концертні виступи, інтегровані у програми масштабних музичних форумів.

Згадаємо найбільш знакові та наймасштабніші за охопленням аудиторії міжнародні фестивалі, в яких брав участь колектив:

- Український фестиваль у Бельськ-Підляському, Польща (2017);
- Міжнародний фестиваль університетської музики FIMU, Бельфор, Франція (2018, 2023);
- Міжнародний фестиваль музики, мистецтва і фольклору *Podlaska Oktawa Kultur*, Білосток, Польща (2018);
- Український фестиваль у місті Реджіо де Емілія, Італія (2019);
- Міжнародний фестиваль оркестрів тамбуриць, Біло-Поле, Чорногорія (2019, 2021, 2022);
- Міжнародний культурний фестиваль просто неба «Культурне літо Відня» (*Kultursommer Wien*), Відень, Австрія (2023)⁵.

Розглянемо вплив колективу на зміцнення культурних зв'язків України з іншими державами світу на прикладі міжнародних проєктів і концертної діяльності ансамблю «Музичний сувенір», що виступають як фактичні прояви культурної дипломатії України.

У 2019 році керівник ансамблю Сергій Неверов здобув грантову підтримку від Посольства США в Україні в межах програми «Культурна дипломатія». Завдяки цій інституційній підтримці було реалізовано низку творчих ініціатив, до яких був безпосередньо залучений ансамбль «Музичний сувенір». Однією з них стала мистецька колаборація в межах проєкту у грудні 2019 року з відомими американськими віртуозами – Стасом Венглевським (баян) та Корі Песатуро (електронний акордеон), які представили дуетний концертний перформанс у Харківській обласній філармонії. Кульмінаційною стала спільна з ансамблем «Музичний Сувенір» концертна програма музикантів, де прозвучали твори американського композитора Лероя Андерсона. Виконання творів, запропонованих професійними іноземними

⁵ Інші фестивально-концертні подорожі колективу: Охрид – Македонія (2013); Гіжицько – Польща (2017); Будапешт, Пакш – Угорщина (2017); Баня-Лука – Боснія і Герцеговина (2017); Железовце – Словаччина (2022); Крижевці, Ловран – Хорватія (2023).

артистами, засвідчило здатність харківського колективу до розширення свого репертуарного горизонту. А сам факт проведення сумісного творчого заходу постає як прояв культурної дипломатії, що унаочнює відкритість колективу до діалогу і синтезу жанрів. У продовження міжнародного проєкту американські артисти провели відкритий майстер-клас у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського, за підтримки Обласного навчально-методичного центру підвищення кваліфікації працівників культосвітніх закладів. Відбувся транскордонний обмін виконавським досвідом та педагогічними методиками. Така творча комунікація в межах дипломатичного проєкту сприяла підвищенню кваліфікації українських, зокрема харківських, фахівців, та презентації мистецтва вітчизняних музикантів у міжнародних колах.

Творча колаборація українських та американських митців стала справжнім прецедентом культурної дипломатії в Харкові, який може слугувати каталізатором інтенсифікації та поглиблення міждержавних відносин у суміжних сферах діяльності. Водночас сам факт організації міждержавного мистецького заходу за участю «Музичного сувеніра» підтверджує помітну роль ансамблю як амбасадора української культури на міжнародній арені.

Міжнародна концертна діяльність ансамблю після 24 лютого 2022 року. З початком повномасштабного вторгнення російського агресора діяльність «Музичного сувеніра» набула особливого значення, перетворившись на інструмент культурної дипломатії України. Музиканти, що представляють Харків (прикордонне місто, яке постійно потерпає від обстрілів), відвідали з концертами низку європейських країн. Як представники української культури, ансамблісти презентували вітчизняну музику, привертаючи увагу міжнародної спільноти до гуманітарної катастрофи в Україні, спричиненої війною. Гастрольна географія колективу в цей період охопила Чорногорію (2022), Словаччину (2022), Хорватію (2023), Францію (2023), Австрію (2023).

Уже влітку 2022 року колектив прибув до Чорногорії на 19-й Міжнародний фестиваль «IFTO», де на головній площі міста Бієло-Поле

представив музичну культуру України перед чорногорською публікою та місцевим керівництвом, музикантами-учасниками фестивалю із Сербії, Турції, Боснії і Герцеговини. Знаковим стало виконання ансамблем символічної та патріотично-надихаючої стрілецької пісні «Ой, у лузі червона калина» та глибокої, сумної колискової «Ой, ходить сон», яке вразило слухачів.

Ще один виступ колективу відбувся у Національному парку «Біоградська гора» під час відкриття Міжнародного фестивалю альтернативного театру «Корифей», присвяченому Україні, де ансамбль «Музичний сувенір» мав успіх у публіки. На заході були присутні представники місцевої влади та Надзвичайний і Повноважний Посол України в Чорногорії Олег Герасименко.

Влітку 2022 року ансамбль «Музичний сувенір» взяв участь у Міжнародному фольклорному фестивалі «*Zeliezovce 2022*» у Словаччині (м. Нове-Замки). Українська музика пролунала в місті з давніми музичними традиціями, адже тут значний проміжок часу жив та працював Франц Шуберт. А зараз Нове-Замки щорік збирає колективи виконавців традиційної музики зі всього світу, проводячи великий міжнародний фольклорний фестиваль.

У 2023 році, прямуючи на фестиваль до Франції, «Музичний сувенір» зупинився в угорському місті Хайдусобосло, в домі угорської родини, господаркою якого є пані Марія Дані (*Maria Dani*). Пані Марія щиро співчуває українцям, підтримує їх і намагається усіляко їм допомогти. А ще її родина займається традиційним мистецтвом гри на цитрах. Отже, члени харківського колективу були запрошені до її дому, де зіграли концерт для друзів родини, мешканців Хайдусобосло, які, у свою чергу, виконали угорську музику на традиційних інструментах – цитрах – і заспівали народні пісні. Привітна і творча атмосфера, живе спілкування сприялі виникненню дружніх стосунків, що допомагають взаєморозумінню й зближенню України та Угорщини.

25–28 травня 2023 року у місті Бельфор (Франція) відбувся Міжнародний університетський музичний фестиваль FIMU-2023. Для участі в ньому ансамбль народних інструментів «Музичний

сувенір»⁶ пройшов надскладний конкурсний відбір. Оргкомітет фестивалю отримав понад 1200 заявок від різних колективів із 30 країн світу. Організатори схвалили лише 101 запит. Таким чином конкурс склав 12 заявок на одне місце! Причина такого творчого ажіотажу – престижність фестивалю, чия аудиторія може сягати 100000 відвідувачів. На фестивалі були представлені колективи з таких країн, як Іспанія, Італія, Німеччина, Франція, Канада, Колумбія, Мексика, Грузія, Греція, Гвінея, Португалія, Північна Македонія, Буркіна Фасо, Словенія, Сенегал, Ліван, Ізраїль, Єгипет, Угорщина та інших. Україну представляли лише два колективи – «Музичний сувенір» із Харкова і хор «*Gloria*» з Миргороду. Харківці презентували концертну програму тривалістю 60 хвилин (це 19 творів українських та зарубіжних композиторів, а також обробки та аранжування українських фольклорних зразків та пісень і танців народів світу), яка прозвучала на кількох культурних майданчиках фестивалю FIMU: у Центрі культури і мистецтв імені Мішеля Леграна «*Pepiniere*», Концертному залі «*Atria*», у «*Kiosque*» на центральній площі міста, у Муніципальному театрі «*Granit*» та на сцені «*Prefecture*»⁷.

Дійсно почесним був виступ ансамблю на головній площі міста, де майоріли три прапори – Франції, України та Європейського Союзу. На багатьох концертах за участю «Музичного сувеніра» були присутні українські біженці, змушені залишити територію країни через бойові дії. Було приємно поспілкуватися з ними та обговорити актуальне культурне життя України під час війни, з'ясувати особливості проживання українців у Франції. У місцевій газеті міста Бельфор

⁶ У ретроспективі історичного екскурсу згадаємо, що 2018 року ансамбль «Музичний сувенір» також брав участь у цьому фестивалі та з успіхом представив на концертних сценах французького міста мистецьку Україну.

⁷ Французька публіка із захопленням сприймала твори, що виконував ансамбль. Дуже сподобались і запам'ятались слухачам славетний «Щедрик» М. Леонтовича, українські народні пісні «Ой ходить сон», «Гей, соколи», «Глибока кириця». Ансамбль підготував сюрприз для французької аудиторії і виконав твір «Падам-падам». Публіка підспівувала цю популярну пісню разом з ансамблем.

опубліковано статтю про колектив, де розповідається не тільки про враження українських музикантів від фестивалю, а й про творче життя членів колективу у місті Харкові⁸.

Знаковою подією для визнання харківського творчого колективу в якості одного з амбасадорів культурної дипломатії України стала участь «Музичного Сувеніра» в європейській програмі мобільності «Культура – рушій Європи» (*Culture Moves Europe*). У жовтні 2023 року в місті Крижевці (Хорватія) ансамбль, разом із оркестром тамбуриць місцевої музичної школи, керованим ентузіастом хорватської тамбуриці виконавцем Ігорем Кудельником, реалізував спільний музичний проєкт, у межах якого відбулася низка заходів із обміну професійним досвідом: спільні репетиції-лекції, де кожна зі сторін презентувала власні виконавські досягнення та методика роботи з національними музичними інструментами; майстер-класи викладачів Н. Є. Костенко та С. В. Неверова, спільний виступ у фінальному концерті, наприкінці якого «Музичний сувенір» та оркестр тамбуриць разом виконали українські та хорватські народні пісні.

Окремо вкажемо на виразний дипломатичний підтекст обраного організаторами заходу музичного твору – уривку з мюзиклу «*Jalta, Jalta*» хорватського композитора Альфі Кабільйо «*Neka cijeli ovaj svijet*» («Нехай увесь цей світ»), – спрямований на артикуляцію закликів до миру засобами музики. Такий зміст композиції якнайкраще резонував із емоційними побажаннями хорватського народу народів України. Позначимо наведений факт не тільки як символічний жест солідарності чи універсальне вираження гуманістичних ідеалів, а як зустрічний рух з боку представників іноземної країни – свідчення дієвості культурної дипломатії, що її здійснює ансамбль народних інструментів «Музичний сувенір».

⁸ Газета «Belfort», Субота, 27 травня 2023 г. «Les Ukrainiens de Musical Souvenir, ou quand le Fimu va au-dela de la musique» («Українці “Музичного Сувеніра”, або коли ФІМУ виходить за межі музики»).

Обсяг наведених фактів дозволяє оцінити напрям міжнародної творчої комунікації як одну з ключових діяльнісних стратегій колективу, яка, у свою чергу, є складовою культурної дипломатії України.

Діяльність у цифровому просторі: комунікація онлайн, робота в інтернет-сервісах. Значущим напрямом діяльності ансамблю «Музичний сувенір» є просування власного творчого доробку в соціальних мережах. Одну з провідних ролей у процесі «медіатизації» відіграла і продовжує відігравати соціальна мережа *Facebook*. Вона слугує тим комунікативним майданчиком, де концентруються свідомі та професійно орієнтовані користувачі. Завдяки активності у соціальній мережі *Facebook* ансамбль сформував цільову аудиторію. У результаті отримав перші запрошення до участі в міжнародних музичних фестивалях за межами країни. Не секрет, що для будь-якого користувача мережі Інтернет музичний відеоконтент фактично є продуктом споживання. У цій ситуації пріоритетне значення має ергономіка презентації мистецького продукту. Оптимальним для колективу варіантом рішення стало застосування відеохостингу *YouTube*. Глобальна поширеність, популярність та зручність цієї цифрової платформи відіграють ключову роль у логістиці дистрибуції медіапродукту, його донесенні до глядача та слухача ансамблю. У якості підсумку дев'ятирічної творчої діяльності, ансамбль у 2019 році здійснив запис свого дебютного студійного аудіоальбому, куди увійшов 21 твір. Альбом охоплює популярні та народні мелодії, аранжування, інструментування та перекладення яких були виконані заслуженим працівником культури АР Крим Євгеном Костенком та керівником ансамблю «Музичний сувенір» Сергієм Неверовим. Записаний аудіоальбом дистрибутується через популярний стримінговий сервіс *Spotify*, який, подібно до вищезгаданих медіаресурсів, сприяє формуванню мережі впливу та поширенню музики у виконанні колективу.

Унікальні можливості для просування української культури у світі надають онлайн-виступи «Музичного сувеніра». Беручи участь в українському фестивалі в Калгарі (Канада) влітку 2023 року, колектив наживо підключався до глядацького залу і вітав публіку

із прифронтового міста-героя Харкова. Звучання української музики у виконанні юних митців миттєво транслювалося на інший бік планети, унаочнюючи, з одного боку, сучасні можливості комунікації у глобальному просторі, з іншого, значущість і вагомість діяльності харківського ансамблю у презентації національного мистецтва.

Як лауреат попередніх років міжнародного конкурсу «*World Music Trophy*» ансамбль народних інструментів «Музичний сувенір» отримав запрошення від його ініціатора – американської неприбуткової громадської організації. Сутність пропозиції полягала у створенні аудіовізуального запису української народної музики для його інтеграції у світовий онлайн-концерт миру, призначений для трансляції на широкий загаль міжнародної аудиторії. У межах цієї ініціативи колектив презентував попури з українських колядок та щедрівок – композицію під назвою «Український подарунок», створену на основі збірки Мирослава Романишина «Ой, радуйся, земле». До попури увійшли такі фольклорні пісенні зразки, як «Добрий вечір тобі, господарю», «В зеленому ліску», «Святий вечір, добрий вечір», «Темненька нічка» та «На різдвяні свята». Музичний матеріал було представлено в аранжуванні, спеціально створеному для ансамблю «Музичний сувенір» у 2025 році. Ця творча подія стала прикладом міжкультурного обміну, що сприяв поширенню української музичної спадщини на світовій арені.

Творча діяльність ансамблю на теренах України як чинник гуртування нації. Постійним вектором творчої діяльності ансамблю є виступи для населення України. Концерти в умовах війни мають особливий арттерапевтичний ефект, надихаючи людей, реалізуючи важливу місію підтримки психологічного і ментального здоров'я нації, та є проявом стійкості й незламності духу. Міста, де відбулися такі виступи – Івано-Франківськ, Львів, Перечин, Ужгород, смт. Пісочин (Харківська область) та, природно, Харків.

Аналіз виступів та проєктів ансамблю народних інструментів «Музичний сувенір» періоду 2022–2025 років на теренах України демонструє цілеспрямовану роботу колективу по двох ключових

напрямах: єднання регіонів та підтримки локальної громади. Між-регіональні проекти охоплюють східні та західні області України та є стратегічно важливими для гуртуванні нації та зміцнення національної ідентичності через мистецьку комунікацію.

Влітку 2022 року харківці концертом вітали мешканців міста Перечин, що на Закарпатті, зі знаковим для нашої держави святом – Днем Незалежності України. У День Прапора, який відзначається 23 серпня, ансамбль виступив із українською програмою для переселенців і городян в Ужгородському художньому музеї імені Й. Бокшая. Можна сказати, що музиканти виступили з подвійним привітанням, адже в цей день рідний Харків відзначає День Міста.

7 грудня 2024 року «Музичний сувенір» став учасником ЕкоАрт-Проекту «Срібний Дзвін» та Науково-мистецького форуму «Проявлені Світлом» у місті Ужгород (Закарпаття). У межах цього культурного заходу, присвяченого 105-й річниці першого звучання «Щедрика» Миколи Леонтовича, колектив узяв участь у відкритті міні-скульптури композитора. Подібні кроки підкреслюють єдність культурного коду України та актуалізують внесок національних символів у формування спільної історичної пам'яті країни.

Завдання національного єднання мав на меті творчий проєкт ансамблю, реалізований у Дитячій музичній школі імені В. Барвинського в Івано-Франківську (28 жовтня 2024 року). Захід поєднав виступи ансамблю «Музичний сувенір», родинного дуету Наталії Костенко та Сергія Неверова, солістів-домристів із майстер-класом кандидата мистецтвознавства Наталії Костенко. Цей комплексний захід доводить, що творча комунікація не лише презентує мистецтво, але й сприяє передачі знань та професійному розвитку фахівців усередині країни.

У травні 2025 року ансамбль став активним учасником культурно-освітнього проєкту «Мистецький експрес “Харків-Львів – 2025”», реалізованого в межах всеукраїнської ініціативи Президента України «Пліч-о-пліч: згуртовані громади». Ця подія є яскравою ілюстрацією ефективності міжрегіональної творчої комунікації, оскільки вона безпосередньо згуртувала молодь сходу і заходу України. У рамках

проєкту відбулися спільні репетиції та концертний виступ із учнями однієї із львівських музичних шкіл, що створило прецедент для формування єдиного мистецького простору. Крім того, методична робота керівників ансамблю (майстер-класи та творчі зустрічі) стала каталізатором професійного діалогу з колегами зі Львову, сприяючи обміну педагогічним досвідом між регіонами.

На окрему увагу заслуговує діяльність ансамблю на локальному рівні. В умовах постійних безпекових загроз «Музичний сувенір» активно реалізує практики творчої комунікації з місцевими громадами, контактуючи з аудиторією та підтримуючи культурне життя у кризових умовах. Виступ у пісочинському дитячому садочку «Теремок» (21.02.2024) сприяв забезпеченню доступу до музичного мистецтва для наймолодших і формуванню культурної ідентичності з раннього віку. Концерт ансамблю для дітей Пісочинської громади у приміщенні Публічної бібліотеки (24.12.2024) сприяв зміцненню соціальної інтеграції та психологічної стабільності дітей, що проживають у прифронтовій зоні, і став платформою для живої взаємодії через музику. Виступ дитячого складу ансамблю у благодійному фонді «Мирне небо Харкова» у Пісочині (01.03.2024) продемонстрував, як творчі практики колективу можуть поєднувати благодійну й волонтерську діяльність та сприяти залученню молоді до активного громадянського життя. Місією концертів «Березнева рапсодія» у безпечних просторах в межах проєкту «Разом» у Харкові є забезпечення безперервності мистецької освіти та формування національного культурного середовища через активну творчу комунікацію між учасниками ансамблю та аудиторією в умовах військової агресії.

Отже, діяльність ансамблю «Музичний сувенір» слугує моделлю ефективного використання народно-інструментального мистецтва як засобу комунікації, спрямованої на зміцнення міжрегіональних зв'язків, втіленням концепції культурної стійкості, прикладом усвідомлення важливості й значення підтримки психоемоційного стану населення як арттерапевтичної місії.

Висновки.

Ансамбль народних інструментів «Музичний сувенір» є гідним представником народно-інструментальної культури України, здатним протистояти викликам її сучасного буття. Масштабна закордонна концертна робота та мультимедійність є ключовими напрямками діяльнісної стратегії колективу, які сприяють трансляції українського народно-інструментального мистецтва на глобальний простір. Фактично йдеться про велику справу підвищення іміджу країни, яка робиться руками і серцями юних музикантів і їхніх керівників.

Музичне мистецтво у публічних презентаціях ансамблю долає мовні та світоглядні бар'єри, сприяючи посиленню творчої комунікації у просторі міжнародних відносин, утверджуючи роль колективу як ефективного інструмента культурної дипломатії України. Зустрічний рух на рівнях симпатії та емпатії, що виникає між представниками відмінних культур як результат спілкування мовою музики завдяки творчості харківського народно-інструментального ансамблю, демонструє сутність «м'якої сили» впливу держави у міжнаціональному просторі. Такий досвід надає молоді унікальну можливість усвідомити себе в якості амбасадорів українського мистецтва.

Активне застосування ансамблем цифрових засобів (*Facebook, YouTube, Spotify*) та онлайн-форматів комунікації посилює просування творчості колективу у глобальному масштабі й закладає підвалини для майбутніх творчих проєктів.

Численні міжрегіональні проєкти ансамблю на ґрунті шани і відданості національній традиції слугують прикладом ефективного єднання нації та формування культурної стійкості. Концерти на теренах локальної громади прифронтового міста в умовах війни є проявом усвідомлення митцями власної громадянської місії – лікування серцець і підтримки морального духу українців.

«Музичний сувенір» – творчий колектив, який активно розвивається, експериментує та прагне досягнення нових творчих вершин, залишаючись вірним своєму покликанню – дарувати слухачам незабутні музичні враження.

Перспективи подальших досліджень теми. Доцільним вбачається здійснення диференційованого аналізу ефективності застосування цифрових інструментів як каналів поширення української культури в міжнародному інформаційному просторі, порівняння діяльності «Музичного сувеніра» з практиками інших українських мистецьких колективів, а також звернення до досвіду культурної дипломатії інших країн (наприклад, країн Балтії) в умовах зовнішньої загрози.

ЛІТЕРАТУРА

- Аулова, А. С. (2024). Нові тенденції цимбального репертуару XXI століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 70, 99–121. <https://doi.org/10.34064/khnum1-70.06>
- Відімска, К., & Тарасюк, Ю. (2023). Поняття про культурну дипломатію. У зб. *Abstracts of XXI International Scientific and Practical Conference “Informational, Modern and Recent Theories of Development”, Madrid, Spain, (2023, May 29–31)*, (pp. 271–273). <https://eu-conf.com/events/informational-modern-and-recent-theories-of-development/>
- Гололобов, С. М. (2022). Культурна дипломатія як складова державної політики у сфері культури на сучасному етапі українського державотворення. *Публічне управління та регіональний розвиток*, 18, 1057–1078. <https://doi.org/10.34132/pard2022.18.04>
- Добров, С. М. (2015). Ансамблеве народно-інструментальне виконавство: традиції та новації. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 5, 97–100. URL: <http://www.visnik.org.ua/pdf/v2015-05-16-dobrov.pdf>
- Драч, В. В. (2024). Культурна дипломатія в умовах глобального розвитку суспільств. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 33–38. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308270>
- Клімова, О. О. (2021). Індивідуальний виконавський стиль соліста-вокаліста у комунікативному просторі естрадного вокального ансамблю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 61, 111–127. <https://doi.org/10.34064/khnum1-61.06>
- Лігус, В. (2017). Українське академічне народно-інструментальне виконавство як діалог культур. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 37, 232–241. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155647>
- Ніколаєвська, Ю. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт.

- Снедкова, Л. (2012). Сучасне ансамблеве музикування за участю баяна та акордеона в Слобожанщині. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 5, 157–160. Реж. дост.: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_5_40
- Цимбал, К., & Цимбал, С. (2025). Оркестрове та ансамблеве виконавство як засіб фахової підготовки студента-інструменталіста. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 85(3), 318–324. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-47>
- Штир'ов, О. М. (2024). Культурна дипломатія як інструмент політики держави. *Інвестиції: практика та досвід*, 4, 214–218. URI: <https://dspace.chmnu.edu.ua/jspui/handle/123456789/2584>
- Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Yu. V., & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233. DOI:10.21744/lingcure.v5nS4.1575

REFERENCES

- Aulova, A. (2024). The latest trends in the cimbalom repertoire of the 21st century. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 70, 99–121. <https://doi.org/10.34064/khnum1-70.06> [in Ukrainian].
- Dobrov, S. (2015). Ensemble folk-instrumental performance: traditions and innovations. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 5, 97–100. URL: <http://www.visnik.org.ua/pdf/v2015-05-16-dobrov.pdf> [in Ukrainian].
- Drach, V. (2024). Cultural diplomacy in the conditions of global development of societies. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 33–38. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308270> [in Ukrainian].
- Hololobov, S. (2022). Cultural diplomacy as a component of state policy in the sphere of culture at the current stage of Ukrainian state-formation. *Public Administration and Regional Development*, 18, 1057–1078. <https://doi.org/10.34132/pard2022.18.04> [in Ukrainian].
- Klimova, O. (2021). Individual performance style of a soloist-vocalist in the communicative space of a pop vocal ensemble. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 61, 111–127. <https://doi.org/10.34064/khnum1-61.06> [in Ukrainian].
- Lihus, V. (2017). Ukrainian academic folk-instrumental performance as a dialogue of cultures. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 37, 232–241. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155647> [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].

- Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Nikolaievskaya, Yu., & Kopeliuk, O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233. DOI: 10.21744/lingcure.v5nS4.1575 [in English].
- Shtyrov, O. M. (2024). Cultural diplomacy as an instrument of state policy. *Investments: Practice and Experience*, 4, 214–218. URI: <https://dspace.chmnu.edu.ua/jspui/handle/123456789/2584> [in Ukrainian].
- Sniedkova, L. (2012). Contemporary ensemble music-making with bayan and accordion in Slobozhanshchyna. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 5, 157–161. Available on http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_5_40 [in Ukrainian].
- Tsymbal, K., & Tsymbal, S. (2025). Orchestral and ensemble performance as a means of professional training of instrumental student. *Currentt Issues of the Humanities*, 85(3), 318–324. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-47> [in Ukrainian].
- Vidimska, K., & Tarasiuk, Yu. (2023). The concept of cultural diplomacy. In *Abstracts of XXI International Scientific and Practical Conference “Informational, Modern and Recent Theories of Development”*, Madrid, Spain, (2023, May 29–31), (pp. 271–273). URI: <https://eu-conf.com/events/informational-modern-and-recent-theories-of-development/> [in Ukrainian].

Nataliia Kostenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Folk Instruments of Ukraine
e-mail: kostenkonatalia1@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-8065-7023

Andrii Strilets

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Doctor of Arts, Professor,
the Department of Folk Instruments of Ukraine
e-mail: andryconductor@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-4134-4403

Ensemble of Folk Instruments “Musical Souvenir”: Modern Forms of Creative Communication

Statement of the problem. Creative communication has become a key form of cultural diplomacy for Ukraine after 2022, facilitating international dialogue and the search for global support. Ukrainian musical art is actively integrating into the world space, and in this context, the life and work of the Kharkiv children's and

youth folk instrumental ensemble “Musical Souvenir” arouse considerable interest. However, the activity of this ensemble, which is a bearer of the national tradition and a symbol of Ukraine’s positive image, has been insufficiently researched within the context of contemporary world music culture and creative communication.

Recent research and publications. Scholars mark the dual function of Ukrainian folk instrumental performance: it represents both a distinct national and an integral European culture (Lihus, 2017). Contemporary ensemble creativity, presented by “Musical Souvenir”, is seen as a creative, political, and social practice evolving with global trends (Tsymbal & Tsymbal, 2025; Dobrov, 2015; Sniedkova, 2012). Music holds a unique communicative role in globalized culture (Serhaniuk et al., 2021). Furthermore, research confirms that cultural diplomacy is a key “soft power” tool for international understanding, with a continuously expanding role amidst globalization (Hololobov, 2022; Shtyrjov, 2024; Drach, 2024).

Objectives, methods and novelty of the research. The purpose of the study is to determine the role of the “Musical Souvenir” ensemble in Ukraine’s artistic space and to assess the significance of its creative work for Ukraine’s cultural diplomacy, particularly since February 2022. Systemic and system-activity approaches to view the ensemble’s work as an integrated system are employed, as well as methods of theoretical analysis (of creative communication, cultural diplomacy), empirical / special methods (descriptive, classification, interpretative), and content analysis of the ensemble’s media presence (YouTube, Facebook, Spotify). The study is the first comprehensive analysis of the “Musical Souvenir” ensemble’s activities as an active subject of creative communication and a representative of Ukrainian cultural diplomacy, with a specific focus on the period of full-scale aggression (since 2022).

Research results. The “Musical Souvenir” ensemble is a powerful representative of Ukrainian folk instrumental culture, demonstrating resilience against modern challenges. The collective’s key strategies – extensive foreign touring and a multimedia approach (Facebook, YouTube, Spotify) – effectively broadcast Ukrainian art globally, significantly enhancing the country’s image. Through public presentations, the ensemble’s music transcends barriers, acting as an effective instrument of cultural diplomacy and fostering “soft power” influence. This work allows young musicians to serve as ambassadors of Ukrainian art. Domestically, the ensemble promotes national consolidation and cultural resilience through numerous interregional projects. Concerts held near the frontline fulfill a civic mission of healing and supporting the moral spirit of Ukrainians.

Conclusion. The “Musical Souvenir” ensemble is a worthy representative of Ukrainian folk instrumental culture. Its extensive foreign concert activity and

multimedia presence (Facebook, YouTube, Spotify) make it an effective instrument of Ukraine's cultural diplomacy. Future research should focus on analyzing the effectiveness of digital tools for cultural dissemination and comparing the ensemble's experience with that of other nations facing external threats.

Keywords: *“Musical Souvenir” ensemble; ensemble creativity; folk instrumental art; creative communication; repertoire.*

*Стаття надійшла до редакції 16.10.2025,
рекомендована до друку 17.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

УДК 792.97.071.2.027(477.54)(092):78.071.1

DOI 10.34064/khnum1-77.10

Щукіна Юлія Петрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри театрознавства
e-mail: kovalenko_752016@ukr.net; ORCID iD: 0000-0001-8329-6828

Аннічев Олександр Єгорович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
старший викладач кафедри театрознавства
e-mail: annichev@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-4096-4229

**Взаємодія режисера з композитором
у виставах Оксани Дмитрієвої
(2022–2025 роки)**

Статтю присвячено висвітленню аспектів різноманітної співпраці з композиторами головного режисера Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанас'єва (далі ХДАТЛ) Оксани Дмитрієвої у процесі створення вистав періоду російсько-української війни. Виявлено кілька підходів у режисерсько-композиторській співпраці. Перша тенденція представлена використанням музики професійних композиторів у поєднанні з піснями, складеними акторкою вистави («Я – норм», 2022) або музикою та текстами пісень, написаними акторками театру («Калинова сопілка», 2023). Другу тенденцію утворила обробка автентичного фольклорного матеріалу та складання з нього цілісної музично-вокальної партитури вистави («Вертеп. Музичний перфоменс», 2022). Третя тенденція представлена музикою, написаною для вистав композиторами: К. Палачовою і В. Рекалом («Жираф Монс», 2023, «Параджанов. Балкон дитинства», 2025). У висновках зазначено, що музика у виставах О. Дмитрієвої воєнного часу стала додатковим чинником інтеграції творчих здібностей працівників театру та запрошених композиторів і свідомством нової якості музичних концептів вистав, нерідко колективного авторства.



Ключові слова: Харківський театр ляльок імені В. Афанасьєва; композитор театру; музика у виставі; режисер Оксана Дмитрієва; театрознавство; критика.

Постановка проблеми.

У межах викладання студентам театрального факультету освітніх компонентів «Театрознавство», «Театральна критика», «Робота режисера з композитором», «Аналіз та реконструкція вистави» постає потреба театрознавчого аналізу такого компонента вистави, як музика. Співпраця композитора з режисером, зокрема театру ляльок, є важливою складовою вистав цього виду театру. Протягом останніх років ХДАТЛ є лідером театального Харкова часу війни та безсумнівним його амбасадором у країнах західної Європи, багато експериментуючи з музичними форматами своїх вистав, чим і обумовлені **актуальність і новизна** нашого дослідження.

У статті проаналізовано співпрацю режисера з композиторами у виставах «Я – норм», «Вертеп. Музичний перфоменс» (2022), «Жираф Монс», «Калинова сопілка» (2023), «Імперія маст дай» (2025), які є найбільш визнаними роботами режисерки ХДАТЛ Оксани Дмитрієвої на харківській сцені в період повномасштабної війни та демонструють еволюцію її підходу до співпраці зі співпостановниками.

Останні дослідження та публікації за темою статті. Основним науковим підґрунтям розробки обраної теми стали висвітлені в низці посібників та наукових публікацій Галини Фількевич базові принципи музичного рішення вистав немусичного виду театру, зокрема, її стаття «Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини XX століття» (Фількевич, 2006). Важливими були публікації композиторки ХДАТЛ Катерини Палачової (Palachova, 2021; Палачова, 2022, 2023), дві з яких (2021, 2022) аналізують досвід співпраці театру з композиторами до початку повномасштабної війни, а також театрознавча аналітика його вистав, зроблена завідувачкою літературною частиною театру Ольгою Дорофєєвою (Дорофєєва, 2023а, 2023b). Також, за браком

фахової мистецтвознавчої аналітики на прем'єрну виставу 2025 року «Імперія маст дай», залучалися стислі відгуки журналістів (Карапетян, 2025; Піхтерева, 2025) на музичну складову вистави. З метою уточнення типології музичного оформлення вистав процитовано доповідь на V Міжнародних Черкашинських читаннях у листопаді 2025 року молодого дослідника-практика Андрія Третьяка (Третьак, 2025) щодо проблеми звуку в режисерських партитурах вистав сучасних харківських театрів.

Мета статті – виявити і охарактеризувати типи музичного оформлення або рішення вистав Харківського театру ляльок 2022–2025 років.

Методологія дослідження. Дослідження спирається на історико-політичний, культурологічний, системний, інтерпретативний підходи з елементом методу реконструкції вистав.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Режисерське мистецтво Оксани Дмитрієвої вирізняється особливою синтетичною поетикою, у якій кожен образ, елемент сценографії чи акторський рух виконує символічну й метафоричну функцію. У її виставах сцена – не лише місце, де відбуваються події п'єси; вона перетворюється на психологічний, соціальний та філософський простір, де реальність переплітається з метафорою, життя – з архетипом, а людська душа – зі своїм відображенням на сцені. Аналізуючи тенденцію домінування акторської гри в драматичному сенсі над анімаційним планом, театрознавиця Ольга Дорофєєва підкреслює: «У виставах О. Дмитрієвої існують як менше два рівноправних пласти дії, що обумовлює поліфонічність та об'ємність розвитку конфлікту. Таким чином персонаж-лялька не є ототожненням або малою копією персонажа-актора. Поєднання живого плану з лялькою є не лише технічним прийомом, а важливим естетично-філософським принципом існування театру О. Дмитрієвої» (Дорофєєва, 2023а: 32). Режисерські метафори дозволяють сприймати її постановки на рівні не лише фабули, але й генеральних ідей. Такими були у її виставах, здійснених до 2022 року, метафоричні образи: сліпих кротів

і бюрократії («Чевенгур», 2012), Духа й крилатих химер («Гамлет», 2018), внутрішньої Місячної людини Казанови («Казанова», 2014) та архетипічних масок соціуму («Діти райка», 2017). Саме такі метафоричні образи формують філософськи насичену тканину вистав, де кожен символ працює на глибинному рівні підсвідомості у глядача-співавтора вистав.

Композиторка харківського театру ляльок К. Палачова підсумувала принципи побудови моноавторської музичної драматургії вистав режисерки до повномасштабної війни: «Цілісність музичного оформлення вистав О. Дмитрієвої втілюється у її зверненні в межах однієї вистави до музики одного автора» (Палачова, 2022: 17). В іншій публікації дослідниця дала визначення «роботі в театрі» як «специфічному виміру діяльності композитора, що передбачає співпрацю з постановочною групою вистави у складі режисера, художника, звукорежисера, художника з освітлення, акторами тощо» (Палачова, 2023: 60), наголосивши: «Для композитора кінцевим результатом творчої діяльності в театрі є музична фонограма як один з компонентів цілісного сценічного твору (вистави)» (там само: 60–61).

Оксана Дмитрієва створює у виставах особливу систему символів, у якій кожен персонаж і кожен елемент сценічної дії несе багаторівневе значення. Герої її вистав – не просто драматичні фігури, а носії виразних соціально-філософських сенсів. Символи й метафори у виставах О. Дмитрієвої не обрамлюють дію, а формують її структуру й психологічну логіку, ініціюючи багатозарове сприйняття глядачем сценічної історії.

Постановочна практика О. Дмитрієвої відкриває нову грань режисерської професії. Її творчість можна описати через поняття балансу між суспільно значущою та особистісно сповідальною режисурою. Професійна постановочна діяльність передбачає володіння традиційними навичками режисури – розумінням структури п'єси, задуму автора, роботи з акторами, візуальним плануванням і координацією творчого процесу. Однак особистісна режисура передбачає індивідуальність, креативність і здатність до новаторства.

Оксана Дмитрієва – всебічно освічена режисерка з широкою палітрою особистісних якостей. Її творчість – приклад гармонійного поєднання професійної майстерності з оригінальною художньою індивідуальністю. Вона сміливо експериментує в межах метафоричного простору сцени, уникає стандартних структур, наділяючи театральне мистецтво новими сенсами.

Прем'єрною у воєнному Харкові літа 2022 року стала вистава «Я – норм» за п'єсою Ніни Захоженко, адресована молоді й розрахована на чотирьох випускників акторського курсу О. Дмитрієвої того року, яка дуже оперативно відгукнулася на події окупації Бучі. Виставу одразу після прем'єри з безпекових міркувань почали грати не на сцені театру, а в укритті. Як зазначила завіт театру, її «жанр було визначено як “вистава воєнного часу”, враховуючи не лише тематику, а й відсутність чітких очікувань при втіленні, мінімалістичність художнього рішення» (Дорофєєва, 2023а: 6). Цим і було обумовлено, що музика до вистави була, по суті, колективного авторства. Фрагменти музичної партитури вистави створили професійні композитори Катерина Палачова та Руслан Каширцев, а патріотичну пісню «Котики» написала і сама проспівала на сцені виконавиця головної ролі Лілія Осейчук. За відгуком театрознавиці, «вистава залишала у глядачів світле відчуття, великою мірою завдяки неординарним прийомам використання музики» (там само).

Інша вистава харківського театру ляльок для дорослих глядачів часів повномасштабної війни – «Вертеп» (грудень 2022) – за жанровим визначенням режисерки є «музичним перфоменсом». Авторкою музичного концепції стала музикант, викладач і культурний менеджер Марічка Чічкова, оскільки цей проєкт було реалізовано в першій в історії ХДАТЛ колаборації з іншим театром – Львівським академічним театром ляльок. Однак хормейстером «Вертепу» стала харків'янка Катерина Курдіновська, співробітниця Навчальної лабораторії фольклору ХНУМ імені І. П. Котляревського. Спектакль постає як інтенсивно озвучений, де саме голоси виконавців стають компонентом його ритмо- акустичної драматургії. Звукова тканина вистави

вибудовується не як фон, а як основа організації дійства, де голос стає первинним носієм смислу, емоції та сакральної напруги. Саме через вокальну присутність акторів формується цілісний звуковий простір вистави, що замінює собою оркестр і традиційний музичний супровід.

Як і належить українському вертепу, у виставі перед глядачем розгортається триярусне дійство, проте режисер свідомо уникає буквального окреслення просторових рівнів – раю, чистилища й пекла. Ці виміри не локалізуються сценографічно, а виявляються через звучання. Саме інтонація, тембр, характер співу й мовлення визначають, у якому метафізичному просторі відбувається дія в кожен конкретний момент. Церковний спів, народні мелодії, ритуальні панахиди та вінчальні співи не існують у виставі як цитати або стилізації. Вони стають структурними опорами дії, формуючи її внутрішній ритм і смислові переходи. Панахидний спів вводить у простір пам'яті та втрати, вінчальний – у простір життя й продовження, народна мелодика – у колективний, історичний вимір буття. Усі ці звукові шари співіснують, накладаються й конфліктують, так само як у реальності співіснують війна, смерть, любов і буденність.

Особливістю вистави є те, що музика не відділена від тіла актора. Вона народжується безпосередньо з дихання, напруги голосових зв'язок, колективного звучання ансамблю. У цьому сенсі голос виконавця набуває сакральної функції – він не лише транслює текст і мелодію, а й засвідчує присутність живої людини в просторі війни, пам'яті й молитви.

Отже, сценічний простір формується як «акустичний» вертеп, де вертикальність дійства визначається не декораціями, а звуковими станами. Високі регістри, протяжний спів, унісон створюють відчуття піднесеного, молитви, звернення вгору. Низькі глухі, уривчасті інтонації – зони болю, страху, пекельного досвіду сучасної війни. Глядач не «бачить» ці простори – він їх чує.

Відсутність інструментального супроводу оголює голос, робить його вразливим і водночас гранично чесним. Будь-яка фальш, надмірна емоційність або декоративність тут стає неможливою.

Звуковий простір вистави тримається на довірі до традиції, до ритуалу і до живого людського голосу як носія правди.

Таким чином, у музичному перфоменсі «Вертеп» музика існує не як окремий елемент сценічного оформлення, а як жива акустична реальність, що формується голосами виконавців. Саме голос стає інструментом катарсичного впливу на глядача. Це вертеп, який не стільки розповідається або показується, скільки проживається через слух.

У виставі «Жираф Монс» (2023) за «казкою воєнної весни» Олега Михайлова музика Катерини Палачової теж не виконує суто ілюстративної або емоційно-супровідної функції. Вона постає як повноцінний драматургічний елемент, що визначає ритм дії, моделює внутрішній стан персонажа та окреслює межу між реальністю й метафоричним виміром подій.

Відкриття завіси відбувається під благозвучну, гармонійно вибудовану мелодію, що одразу налаштовує глядача на камерність і крихкість подальшої оповіді. Уривчасте звучання фортепіано, яке асоціативно нагадує тембр ксилофона, створює відчуття дитячої наївності, ігрової легкості, майже казкової умовності та «ретро». Цей музичний фрагмент створює первинний простір безпеки – світ, у якому життя ще здається впорядкованим і передбачуваним. Утім поступово гармонію руйнують тривожні ноти. Музика починає змінювати свою внутрішню структуру: темп пришвидшується, звуки стають уривчастими, нестійкими. Важливо, що ця трансформація відбувається не різко, а майже непомітно – так само, як у свідомість дитини або беззахисної істоти поступово проникає усвідомлення небезпеки.

Кульмінаційним моментом стає зіткнення мелодії «миру» зі звуками канонади, що наближається. Гармонійна мелодія ніби силується встояти, але її намагається подавити глухий агресивний шум війни. У цьому зіткненні музика стає носієм конфлікту, де художній – людський – початок протистоїть механічній безособовій руйнівній силі.

Саме через музику на сцені відбувається оживлення-одухотворення ляльки. Маленький Жираф Монс – мешканець харківського зоопарку – постає перед глядачами не лише як фізичний об'єкт або

персонаж, а й як внутрішнє «Я» надзвичайно чутливої істоти. Музика стає його «диханням», його невидимим голосом, що передає емоції, які неможливо або недоречно вербалізувати. У цьому сенсі звуковий простір компенсує мовчання ляльки, перетворюючись на інструмент психологічної ідентифікації глядача з героєм.

Трепетна музична тема, створена К. Палачовою, поступово оформлюється як лейтмотив вистави. Вона не дозволяє глядачеві остаточно зануритися ані в ідилію, ані в морок, утримуючи драматургічну напругу на рівні внутрішнього переживання. Таким чином, музика формує не лише атмосферу, а й емоційно-етичне поле вистави. Через музику розкривається внутрішній конфлікт Монса – осиротілої, але вцілілої істоти. У звуковій тканині співіснують дві протилежні тенденції: натхненності самим фактом життя і постійного страху перед небезпекою ворожих бомбардувань. Цей конфлікт відчутний на фізіологічному рівні сприйняття.

Отже, у виставі «Жираф Монс» музика постає як ключовий елемент організації сценічного простору, що поєднує функції драматургічного розвитку, інструмента психологічного аналізу та емоційної комунікації з глядачем. Вона не супроводжує подію, а народжує її.

Виставу «Калинова сопілка» здійснено за повістю Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку» (2023), що поєднує структуру української народної казки із трансформованими мотивами біблійної оповіді про Авеля і Каїна. Принципова відмінність твору сучасної письменниці від біблійного сюжету – заміна братів сестрами – задає інші вектори конфлікту: не лише етичний або релігійний, а й глибинно міфологічний, пов'язаний із жіночою тілесністю, родовою пам'яттю та сакральною природою голосу, а також актуально політичний.

Музика у виставі, знову-таки, не ілюструє подію, не підкреслює емоційний стан персонажів і не заповнює паузи сценічної дії. Навпаки – стає первинною субстанцією сценічного простору, в якій народжується дія, з якої вона виростає і якою вона ж поглинається.

У режисерській версії «Калинової сопілки» Оксани Дмитрієвої (сценограф Діна Чмуж) музика виконує функцію межового простору

між словом і мовчанням, між драматичною дією та ритуалом. Речитативи й музичні формули, створені актрисами театру – Вікторією Міщенко та Лілією Осейчук, які виконують низку ролей-масок, – не мають завершеної мелодії у класичному сенсі. Їхня структура тяжіє до інтонаційного повтору, варіативності, монотонності, що характерно для архаїчних культових практик. Використання елементів народних плачів і містичних заклинань переводить музичний матеріал у площину колективного несвідомого. Ці звукові формули не апелюють до індивідуального переживання персонажа – вони відкривають доступ до пам'яті роду, землі, крові. Музика тут не персоналізована: вона звучить так, ніби існувала задовго до появи конкретних дійових осіб і продовжить існувати після їхнього зникнення. На особливу увагу заслуговує невизначений «гіперзвуковий» тон, на тлі якого розгортаються всі музичні речитативи. Цей постійний звуковий фон не має чіткої висоти й джерела походження, що створює ефект просторової дезорієнтації. Глядач опиняється не в умовному театральному середовищі, а в акустичному полі, яке покликане відтворити атмосферу язичницького капища – місця, де звук несе сакральне навантаження і стає знаком присутності невидимих сил.

Таким чином, музика формує особливий тип сценічного простору – простір ритуального слухання, ініціації. Тут втрачається звична ієрархія між словом, рухом і звуком. Речитативи не пояснюють події, а занурюють глядача в їхню неминучість. Вони не розповідають історію, вони її викликають.

Голоси сестер-чаклунок зачаровують саме тим, що в термінах епічного театру можна означити як «ефект сприйняття». Глядач не отожднюється з персонажем і не співпереживає йому у звичному психологічному сенсі. Натомість він перебуває у стані напруженого слухання, усвідомлюючи умовність того, що відбувається, і водночас не маючи змоги дистанціюватися від звукового впливу. Музика не захоплює – вона тримає. У цьому контексті сценічний звук стає етичним інструментом. Він не дозволяє виправдати жорстокість або пояснити злочин мотивацією. Архаїчні інтонації, повторювані заклинали

формули та монотонний фон створюють відчуття фатальності, й конфлікт між сестрами постає не як приватна драма, а як прояв, реалізація універсального міфу про жертву й убивство.

Отже, у виставі «Калинова сопілка» музика є не елементом оформлення, а самостійним сценічним простором, у якому поєднуються міф, ритуал і актуальна театральна рефлексія. Вона формує особливу акустичну реальність, де глядач стає не спостерігачем, а учасником сакрального акту слухання – болісного, тривожного й невідворотного.

Вистава «Імперія маст дай» за п'єсою Оксани Гриценко про військовий злочин викрадення українських дітей та їх примусове утримання на анексованій території має жанрове визначення «Напруга 13 кіловольтів. Акумуляємо лють». Ця робота утворила з виставою «Я – норм» тематичний диптих. З тією різницею, що «Імперія маст дай» – політичний театр, у якому філософську ляльку-двійника більш ранньої моделі театру О. Дмитрієвої заступили семантично знеособлені манекени. Журналістка видання «Люк» писала про те, яким чином пісня визначила назву вистави: «У постановці використано музику Dj Kultivator [Валентин Губеня – *прим. авт.*], а тексти для пісень написали Жека «Курган» Володченко [Євген Володченко – *прим. авт.*] з гурту «Курган & Agregat» та поетка Діна Чмуж. В одній з цих пісень є рядок зі словами «Акумуляємо лють», який, зрештою, і доповнив фінальну назву вистави» (Карапетян, 2025). Отже, вистава «Імперія маст дай» позначена безаналоговою співпрацею О. Дмитрієвої із запрошеними музикантами, репером та діджеєм, чия музика викликає резонанс у молодіжній субкультурі. Окремо в програмі вистави зазначено компонент «Звук» – Андрій Третяк. У власному науковому дослідженні звукового супроводу вистав театрів Харкова воєнного часу А. Третяк відзначив інноваційність музичного рішення спектаклю «Імперія маст дай»: «Під час показів вистави звукооператор працює у режимі варіативної партитури, реагуючи на акторську дію. Маючи набір емпіричних звуків і семплів, він щоразу формує унікальну звукову конфігурацію, змінюючи тембр, ритм відповідно до сценічної дії. Такий принцип створює ефект живої імпровізації, у якому звук

народжується “тут і тепер”» (Третяк, 2025). Технічна обробка звуку довершує жанрову строкатість вистави: «Особливе місце у звуковому рішенні посідає ефект “пітч”, який використовується для перетворення голосів персонажів. Цей прийом має як комічне, так і драматичне забарвлення: у сценах із вихователькою дитячого табору в окупованому Криму створює гротескну демонізацію образу або ж навпаки – висміювання; у сценах із дітьми додає наївної комічності» (Третяк, 2025). Всі ці особливості музичного задуму спектаклю надихнули журналістку А. Піхтереву визначити його як «одну з наймузичніших вистав» (Піхтерева, 2025).

Отже, режисер Оксана Дмитрієва не боїться ризику, її сценічний експеримент завжди виправданий глибиною думки та художньою логікою, що підтверджують і численні покази її вистав на міжнародних фестивалях, а також престижні нагороди (Премія *Michael Nyqvist*, Стокгольм, 2022; Премія *Women in Arts* від «ООН Жінки в Україні» та Українського Інституту, 2024; визнання вистави «Жираф Монс» лауреатом IV Всеукраїнського фестивалю-премії «ГРА», Київ, 2024; нагорода «За значний внесок у справу популяризації українського театру ляльок у міжнародному культурному просторі» журі Всеукраїнського фестивалю-огляду «Прем'єри сезону» та три лауреатства вистави «Калинова сопілка» цього ж фестивалю 2025 року). Найбільшим визнанням стала безпрецедентна в історії українського театру анімації участь вистав «Вертеп» та «Жираф Монс» у Всесвітньому фестивалі театрів ляльок у Шарлевіль-Мезьєрі (2023, 2025).

Висновки.

Майстерність Оксани Дмитрієвої, її культура та креативність співпраці зі сценографами, акторами і композиторами виводить їхню спільну роботу на особливий рівень творчого діалогу, а далі – полілогу. Проаналізувавши п'ять вистав режисерки періоду повномасштабної війни, ми вважаємо за можливе надати таку типологію функцій в них театральної музики: 1) застосування вокальних номерів, що за призначенням нагадують брехтівські «зонги» (вистава «Я – норм»); 2) використання аутентичних інструментів та співочих

голосів для створення семіосфери вистави-притчі («Вертеп»); 3) перетворення музики на ритуальний простір і носія архаїчної пам'яті («Калинова сопілка»); 4) надання музиці ролі формотворчого чинника («Жираф Монс»); 5) звернення до естетики електронного звучання як компонента «живої» співтворчості звукорежисера, композитора й акторів («Імперія маст дай»).

Спостерігається й різноманітність підходів до режисерсько-композиторської співпраці. Один з них представлений використанням музики професійних композиторів (К. Палачова, Р. Каширцев) у поєднанні із творчістю акторів театру (пісні Л. Осейчук у виставі «Я – норм», 2022); інший – винятково музичного ряду, створеного акторами театру (тексти і музика пісень В. Міщенко та Л. Осейчук у «Калиновій сопілці», 2023). Ще одну тенденцію утворила фахова обробка М. Чірковою автентичного фольклорного матеріалу та складання з нього цілісної партитури вистави («Вертеп. Музичний перфоманс», 2022). Інша тенденція представлена музикою, написаною для вистав композиторами (К. Палачова і В. Рекало, «Жираф Монс», 2023; Dj Kultivator (В. Губеня), «Імперія маст дай», 2025).

У двох із проаналізованих вистав музична концепція базується на переосмисленні фольклорного матеріалу, що допомагає відтворити на сцені атмосферу ритуалу. У режисурі вистав останніх років, за винятком «Я – норм», О. Дмитрієва уходить від номерної структури музичного матеріалу. Музика слугує субстанцією дії, а в режисерській партитурі вистави семантичну роль відіграють, на рівні з музичними творами, і звуки-символи, тембри музичних інструментів та навіть змістовна тиша. Проаналізувавши обраний матеріал, ми виявили, що музика у виставах О. Дмитрієвої воєнного часу стала додатковим чинником інтеграції здібностей творчих працівників театру та запрошених композиторів, що говорить про нову якість музичних концептів вистав – нерідко колективного авторства.

Перспектива досліджень полягає у фаховому музикознавчому аналізі результатів співпраці режисера та композитора у виставах

О. Дмитрієвої, а також у залученні до театрознавчого аналізу ширшого кола вистав мисткині.

ЛІТЕРАТУРА

- Дорофєєва, О. (2023а). Діяльність Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва під час повномасштабного вторгнення. *Філософія та гуманізм*. 1(17), 5–12. URL: https://philhum.odessit.info/uploads/Fil_Hum_17.pdf#page=3
- Дорофєєва, О. (2023b). Основні тенденції в режисурі харківського театру ляльок в кінці XX – на початку XXI ст. У зб. *Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя (за матеріалами Всеукраїнської наукової онлайн-конференції 14–15 листопада 2022 року)*, (сс. 30–33). Івано-Франківськ: Навч.-наук. Ін-т мистецтв Прикарпатського національного ун-ту ім. Василя Стефаника. URL: <https://law.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/17/2023/04/zbirnyk-konferentsii-kafedry-2023.pdf>
- Карапетян, Д. (2025, 1 липня). «Імперія маст дай». Харківський театр ляльок готує прем'єру нової вистави для підлітків. *Люк*. URL: <https://lyuk.media/news/imperiia-mast-die/>
- Палачова, К. (2022). Музика у Харківському державному академічному театрі ляльок імені В. А. Афанасьєва: історіографічний та феноменологічний аспекти. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 12–21. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-2/>
- Палачова, К. (2023). Виміри творчої діяльності композитора: досвід моделювання. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 58–62. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-8>
- Піхтерева, А. (2025, 12 липня). «Імперія маст дай» закриває сезон у Харківському театрі ляльок: як минула прем'єра. *Накупіло*. URL: <https://nakypilo.ua/teksty/imperiia-mast-day-u-kharkivskomu-teatri-lialok/>
- Третяк, А. (2025, 29 листопада). Звук у театральній структурі: семантика, ритм і взаємодія з простором. (Доповідь, відео). У: *V Черкашинські читання. Музика у виставі драмтеатру*, [15:50]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tq9KE1iMWm4V>
- Фількевич, Г. (2006). Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини XX століття. У: *Нариси з історії театального мистецтва України XX століття*, (сс. 587–606).

Київ: Інтертехнологія. URL: https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/_works-istor_teatr_text.pdf

Palachova, K. (2021). Semiosphere of musical communication in puppet theater (on the example of the latest performances of the Kharkiv State Academic Puppet Theater named after V. A. Afanasiev, Ukraine). *American Research Journal of Humanities & Social Science*, 4(12), 100–105. URL: <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/12/L412100105.pdf>

REFERENCES

- Dorofieieva, O. (2023a). The activities of the ‘V. A. Afanasiev’ State Academic Puppet Theatre, Kharkiv, during the full-scale invasion. *Philosophy and Humanism*, 1(17), 5–12. URL: https://philhum.odessit.info/uploads/Fil_Hum_17.pdf#page=3 [in Ukrainian].
- Dorofieieva, O (2023b). The main trends in directing the Kharkiv Puppet Theatre in the late 20th – early 21st centuries. In *Ukrainian performing arts: the relevance of issues of integration into the global cultural and artistic space of the 21st century: (Proceedings of the All-Ukrainian academic online conference, November 14–15, 2022, (pp. 30–33). Ivano-Frankivsk: Educational and Scientific Institute of Arts of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. URL: https://law.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/17/2023/04/zbi_rnyk-konferentsii-kafedry-2023.pdf* [in Ukrainian].
- Filkevych, H. (2006). Music as a component of the figurative synthesis of performances of the Ukrainian drama theater of the second half of the 20th century. In *Essays on the history of theatrical art of Ukraine of the 20th century*, (pp. 587–606). Kyiv: Intertekhnolohiia, URL: https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/_works-istor_teatr_text.pdf [in Ukrainian].
- Karapetian, D. (2025, July 1). “Empire Must Die”. The Kharkiv Puppet Theatre is preparing the premiere of a new show for teenagers. *Liuk*. URL: <https://lyuk.media/news/imperiia-mast-die/> [in Ukrainian].
- Palachova, K. (2021). Semiosphere of musical communication in puppet theater (on the example of the latest performances of the Kharkiv State Academic Puppet Theater named after V. A. Afanasiev, Ukraine). *American Research Journal of Humanities & Social Science*, 4(12), 100–105. URL: <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/12/L412100105.pdf>

- Palachova, K. (2022). Music in the ‘V. A. Afanasiev’ State Academic Puppet Theatre, Kharkiv: historiographic and phenomenological aspects. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 12–21. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-2/> [in Ukrainian].
- Palachova, K. (2023). Dimensions of composer’s creative activity: a modelling experience. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 58–62. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-8> [in Ukrainian].
- Pikhtereva, A. (2025, July 12). “Empire Must Die” closes the season at the Kharkiv Puppet Theatre: how the premiere went. *Nakypilo*. URL: <https://nakypilo.ua/teksty/imperiia-mast-day-u-kharkivskomu-teatri-lialok/> [in Ukrainian].
- Tretiak, A. (2025, November 29). Sound in the theatrical structure: semantics, rhythm and interaction with space. (Report, video). In: *V Cherkashyn Readings. Music in a Drama Theater Performance*, [15:50]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tq9KE1iMWm4V> [in Ukrainian].

Yuliia Shchukina

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Associate Professor, Head at the Department of Theatre Studies
e-mail: kovalenko_752016@ukr.net; ORCID iD: 0000-0001-8329-6828

Oleksandr Annichev

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Senior Lecturer, the Department of Theatre Studies
e-mail: annichev@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-4096-4229

The creative engagement between the director and composer in Oksana Dmitriiieva’s productions (2022–2025)

Statement of the problem. The article explores various aspects of collaborations by Oksana Dmitriiieva, Chief Director of the ‘Viktor Afanasiev’ Academic Puppet Theatre, Kharkiv, with composers during her production process. It is noted that during the Russo-Ukrainian War, this theatre company began collaborating intensively with contemporary authors: playwrights, poets, musicians, and artists. One of the most recent features of Oksana Dmitriiieva's directing has been the search for an individual musical and, most often, vocal texture for each performance, creating performances at the intersection of performance arts: “Vertep (Nativity Play). Musical Performance”, the songs about hard times in “Brecht Cabaret”; after the Ukrainian horror play “Kalynova Sopilka (Geulder-rose Pipe)” was produced, a concept album of vocal tracks from the play was released.

Objectives, methods, and novelty of the research. At the first time, the study aims to identify and characterise the types of interaction between direction and music in Dmitriiieva's performances staged during the Russo-Ukrainian War. For this purpose, such research methods as historico-political and cultural, systemic, performance, interpretation and the method of reconstruction of performances were employed. When writing this article, the theatre studies works by Olha Dorofieieva (2023), analytical materials of Kateryna Palachova (2023), a composer and co-author of Oksana Dmitriiieva's performances, as well as an interview with Andrii Tretiak (2025), sound engineer of the Kharkiv Puppet Theatre, were used.

Research results. We are observing several approaches in the collaboration between the director composers and songwriters. The first approach is represented by the use of music written by professional composers in combination with songs made up by the actresses (*"I'm Norm"*, 2022) or music and lyrics written exclusively by the theatre's actresses (*"Kalynova Sopilka"*, 2023). The second approach is the professional arranging of authentic folklore material and the creation of a coherent musical and vocal score for the performance (*"Vertep. Musical Performance"*, 2022). The third approach is represented by music specially written for performances by composers Kateryna Palachova and Viktor Rekalo (*"Giraffe Mons"*, 2023; *"Paradzhanov. Balcony of Childhood"*, *"Empire Must Die"*, 2025). In two of the analysed performances, their musical concept is based on a reinterpretation of folklore material, helping to recreate a ritual atmosphere on stage. In directing Oksana Dmitriiieva performances of recent years, except *"I'm Norm"*, music serves as the substance of the action, and in the director's score, symbolic sounds, instrumental timbres, and even meaningful silences play a semantic role alongside the musical pieces.

Conclusion. Having analysed the selected material, we found that the music in Oksana Dmitriiieva's wartime productions became an additional factor integrating the creative abilities of the theatre staff and invited composers, which testifies to the new quality of the musical concepts of the productions, often of collective authorship.

Keywords: 'Viktor Afanasiev' Academic Puppet Theatre in Kharkiv; theatre composer; music in the play; director Oksana Dmitriiieva; theatre studies; theatrical criticism, analysis and reconstruction of the performance.

Стаття надійшла до редакції 5.11.2025,
рекомендована до друку 1.12.2025, оприлюднена 26.12.2025.

Розділ 2.
**МЕТОДОЛОГІЧНІ Й ТЕОРЕТИЧНІ ВИМІРИ
АКТУАЛЬНОЇ ПРАГМАТИКИ**

UDC 792.2.028.4:159.98(477)

DOI 10.34064/khnum1-77.11

Michael D. Reisman

Master of Arts in Psychology (Drama Therapy), Juris Doctor,
Certified Drama Therapist, Performer, Director, Playwright, Health Care Lawyer
(USA)

e-mail: Michael.david.reisman@gmail.com

ORCID iD: 0009-0006-8960-6237

**Embodied Dramatic Improvisation
for Stress Reduction in Ukraine**

The article examines the potential for a movement-based dramatic improvisation intervention for stress reduction in Ukraine. The author describes the need for scalable mental health interventions to address the large unmet need for treatment in Ukraine due to Russia's aggressive war. A summary of drama therapy and its evidence base is provided, with a focus on Developmental Transformations (DvT). The author describes recent research regarding uses of creative drama to reduce stress. The author presents a new method based on drama therapy techniques, "Drama for Stress Reduction" (DSR), in which embodied dramatic improvisation is used in 45-minute group sessions for short-term stress relief. The method, which can be delivered by non-psychologists, consists of five phases: opening, entering the playspace, defining images, scenes and roles, and release and exit. The author presents examples from DSR sessions conducted in Ukraine.

Keywords: stress; trauma; Ukraine; war; drama therapy; group; emotional expression; embodiment; improvisation; empowerment.



Problem statement.

More than a decade since Russia launched its war in Ukraine and four years since its full-scale invasion, millions of Ukrainians are experiencing and are at risk of serious mental health conditions (Pinchuk et al., 2025). Estimates vary by region, age, and gender, but to illustrate, for women aged 18–24 years in Central Ukraine, the prevalence of depression is 54.8%; anxiety disorder 28%, and post-traumatic stress disorder (PTSD) 41.2% (Yasenok et al., 2025). Of children exposed to post-invasion trauma, 22% aged 3–6 and 18% aged 7–17 had clinically relevant levels of PTSD symptoms (Naeem et al., 2025).

The Ukrainian mental health system faces numerous challenges meeting the high need for treatment, including direct Russian attacks on facilities, limited resources, staffing shortages, and stigma against mental illness (Gaschet, Suvalo, & Klymchuk, 2025). Consequently, treatment models that may be common elsewhere are difficult to implement in Ukraine. Moreover, the physical and neurological consequences of traumatic experiences may limit the effectiveness of verbal therapies (van der Kolk, 2014).

During the war, however, Ukrainians have found solace in the arts. Theatre may provide a safe space for grappling with the trauma caused by the war (Bentia & Shopin, 2023). Drama-based projects such as arts retreats, playwrighting workshops, and Playback Theatre have provided psychological support to children, veterans, and civilians in frontline communities. However, because these interventions are small in scale, there is a need for evidence-based interventions that can be broadly implemented by non-specialists in a variety of community settings. Such interventions can be derived from drama therapy.

Recent research and publications on the topic. The roots of drama therapy date back to ancient Greece 2,500 years ago, when tragedies were performed at the Theatre of Dionysus to achieve for the audience what Aristotle described as a safe purgation, or catharsis, of intense emotions. In the first half of the twentieth century, J. Moreno invented psychodrama, in which past, present, or future scenarios are physically enacted to

facilitate emotional release and healing. Moreno (1940) believed that in psychodrama, catharsis is experienced by participants in spontaneous play, in contrast to the Aristotelian notion of passive catharsis.

Drama therapy evolved primarily from psychodrama, theatre in education, and play therapy, and involves “the deliberate use of drama and / or theatrical processes to achieve therapeutic goals” (Korde, Šuriņa, & Mārtinsone, 2023: 02). It encompasses various modalities, including psychodramatic techniques, theatre games, Playback Theatre, and work with texts, puppets, costumes, and masks.

Developmental Transformations (DvT) is an improvisational form of drama therapy that emphasizes the use of developmental sequences of dramatic forms to facilitate a spontaneous flow of images within the client (Johnson, 1991). Essentially free association in drama, DvT’s purpose is to “increase the client’s access to and tolerance of internal states that have for various reasons been cast aside, labelled as unacceptable, or are seen as threatening” (Johnson, 1992: 128). DvT does not involve props, costumes, or masks. It is used with groups and individuals, with a defined protocol that includes entry into a safe psychological playspace, unison movement and sound, collective development of images, structured and unstructured role play, and exit from the playspace (Sajnani, Willemsen, & Butler, 2023). DvT rests on the existentialist assumption that life is unstable and our fear of this instability, which causes psychological distress, can be reduced (Johnson, 2009).

Since 1980, DvT has been used with a wide variety of populations, including elders with dementia (Parkinson, 2008), schizophrenics (Reisman, 2016), combat veterans with PTSD (James & Johnson, 1996), abused children (Pitre, Sajnani, & Johnson, 2015), and depressed adults (Johnson, 1991). Observed benefits of DvT, as shown in descriptive case studies, include positive relational change, positive cognitive change, positive emotional change, positive social change, positive physical change, and positive behavioral change (Sajnani et al., 2023).

Drama therapy is practiced in dozens of countries around the world, but in Ukraine it does not yet exist as a distinct field. It is important for

legal and ethical reasons to distinguish drama therapy practiced by trained and licensed clinicians from drama-based approaches to stress management such as DSR, which is designed for use outside a therapeutic context.

A small but growing body of scientific evidence indicates that drama techniques may reduce stress. A case study suggested that a short-form version of DvT may be an effective stress reduction technique for children (Pitre, Mayor, & Johnson, 2016). A systematic review concluded that drama-based interventions have the potential to reduce stress and improve well-being (Jiang, Alizadeh, & Cui, 2023). A recent study showed that taking part in actor training exercises reduced stress and increased closeness for psychology and theatre university students (Sofonea et al., 2025).

A defined DSR protocol is needed so that practitioners may be trained and the implementation studied in a methodologically sound manner. A model for the development of DSR could be Teaching Recovery Techniques (TRT), a mental health intervention for trauma that can be delivered by non-specialists who receive a brief training. In Ukraine, TRT was scaled using a “train the trainer” model and reduced PTSD symptoms in children and adolescents (Yavna et al., 2024).

The purpose of the article is to answer the following questions:

- How can drama techniques be used to help manage stress?
- What drama techniques can be used to help manage stress?
- How can a method using drama techniques be scaled to help as many Ukrainians as possible?

The research methodology involves analysis and synthesis of the scientific literature, presentation of the DSR protocol, and examples from DSR training sessions in Ukraine.

Presentation of the main research material.

Description of Drama for Stress Reduction (DSR)

Drama for Stress Reduction (DSR) is a new group mental health intervention using movement and dramatic improvisation. Based in part on the protocol for DvT drama therapy, it provides psychosocial support for individuals with trauma symptoms. It can be delivered in one or more

45-minute sessions by mental health clinicians or non-specialists who have received a short training.

Like drama therapy, DSR is designed to help individuals relieve stress, safely express emotions, and empower themselves. But unlike drama therapy, DSR does not focus on resolving psychological problems or symptoms. DSR can be “another tool in the toolbox” for addressing mental health needs.

DSR is not therapy but can have a therapeutic effect. Participants do not directly process deep emotions or traumatic experiences, but rather practice “mental hygiene” in a safe space by expressing themselves through movement, sound, images, words, songs, and simple scenes such as taking a journey to a pleasant destination or attending a party. DSR encourages participants to laugh together and experience moments of joy, thus building community.

The ideal practitioners of DSR are mental health professionals, theatre professionals, and students of psychology or the dramatic arts. DSR grew out of 37 introductory drama therapy workshops the author held in April 2024, November 2024, and April 2025 at universities and clinics in Lviv, Irpin, Kyiv, Kharkiv, and Slavsko, which involved 700 participants ranging in age from preteen to elderly (Reisman, 2024).

The DSR pilot project in Ukraine, which began in November 2025, aims to develop a scalable intervention by building a “train the trainer” model that can deliver the intervention widely, quickly, and at low cost. It is envisioned that DSR-trained practitioners will lead sessions in non-clinical settings such as universities, schools, community centers, and arts facilities. Applications of DSR can include peer support groups and programs to reduce burnout among medical staff and relief workers. DSR requires only a space in which group members – ideally no more than 15 or 20 – can comfortably move around, but no props, costumes, or masks.

DSR Protocol. DSR sessions should have two co-leaders, ideally one with psychological training, the other with theatre training. A DSR session proceeds through five phases:

First phase (Opening)

The group stands or sits in a circle. The leader warmly greets the members, making eye contact with each. Then he gives a very short opening “rap,” explaining that the session is intended to reduce stress and will involve moving around, using bodies and voices together, and sometimes acting silly. The leader acknowledges the circumstances in the world by asking a general question such as “does it feel that sometimes there’s a dark cloud over us?” The group will almost always answer “yes.” If the answer is “no,” the leader can say “I have this feeling,” which usually frees members to acknowledge the same. The leader asks whether the group can at least try to push the dark cloud away for a few minutes, playfully adding that there are no guarantees it will work.

The leader invites members to stand and to reach up and “push the dark cloud away” with their hands. If group members are unwilling or unable to stand, they may remain seated. The leader guides the group through slow, gentle breathing and stretching, and then a walk through the space, at first slowly but then at increasing speed, with members dodging each other, shaking hands, and greeting each other in gibberish language. These close nonverbal and nonsensical exchanges will produce smiles and laughter. It is important that the leader be an active participant rather than a director on the sidelines.

To “take the emotional temperature” of group members, the leader asks members to imagine a line running down the center of the room, measuring from zero to 100, like a thermometer. The leader asks members to answer a question by placing themselves on a line. The first question is “How do you feel today physically?” After each member finds their spot, they stand still, and the leader asks them to look around to see where other members of the group are. The leader may ask a few members to say in a few words why they are at the high or low end, and can invite others to one of these poles, to see how it “feels.” This can be followed by the questions “How do you feel today emotionally?” and “How do you feel today spiritually?” Between each question the leader instructs members to “reset” the thermometer by “shaking it out” and moving around. This technique, which comes from

sociodrama, communicates that emotions will be addressed primarily physically rather than verbally.

Second phase (Entering the playspace)

The leader establishes the playspace, which is a psychological area, in which individuals can safely express themselves (Reisman, 2016). This is done through a simple entrance ritual that communicates a mutual understanding that what happens in the space is not real (Johnson & Pitre, 2021). For example, with the group in a circle, the leader asks members to imagine a magic curtain above. Members are invited to say aloud the colors of the curtain, which usually evokes a curtain of many colors. Members grab the curtain and slowly bring it down with a humming sound, then carefully step “inside” and look into the eyes of others. If there is resistance, “in role” the leader can say “yes, the curtain is silly. But necessary!” If a group has previously met, the entrance ritual may consist simply of group members standing in a circle, making eye contact, and taking a step forward. The playspace can be a container for anxiety and stress.

Third phase (Defining images)

The leader begins a movement or gesture with his body that he can repeat, and asks each group member to repeat the movement along with him. Examples of movements are a simple shrug of the shoulders, swaying from side to side, grabbing or kicking something, or waving the arms. After the group has repeated the leader’s movement in unison a few times, the leader “passes” the movement to the person to his right, whom he asks to change it into a different movement. The group repeats the second movement together a few times, and then the movement is passed on down the circle, with each person transforming the movement into something new and the group joining in unison. The leader should faithfully render each movement in order to “lead by example” and emphasize that there is no “right or wrong” movement.

Unison movement can proceed for quite some time, or even most of the session, to allow each member at least one turn initiating a movement. It can

be quite empowering for shy people to “lead the group” for a moment and see others mirroring their movement.

The leader may ask if there are sounds that go with the movements, though sometimes members will spontaneously add sounds. For example, rhythmic waving of the arms might be accompanied by the sound of the wind. The movements frequently generate laughter and connection between group members.

Once group members show cohesion and energy in their movements and sounds, the leader can ask questions to define the movements, such as “what are we doing?,” “what does this remind us of?,” “what are we reaching for,” or “what is this?” The answers may range from concrete (“we’re waving our arms”) to imaginative, such as driving a car or flying through the air. The leader encourages the group to embody these images by saying “let’s drive the car!” or “let’s fly!” The group can fly or drive around the room, enjoying freedom without any particular destination.

Images relating to real-world circumstances, in particular Russia’s war on Ukraine, will often emerge. In a recent training session at the Fiscal University in Irpin, one participant made a gesture of holding something in her arms, which the group repeated in unison. After being asked what we were holding, another person said, “It’s a baby of conscience.” This was a complex image. She suggested we give it to Russia, which the group did by gently extending their arms and lowering the baby in the center of the circle. This gentle image was transformed into its polar opposite when another person said the group should drop a nuclear bomb of happiness on Moscow, which we did with forceful movements and sounds. Such powerful and paradoxical images, which reflect simultaneous desires for vengeance and peace, have arisen in numerous sessions in Ukraine.

The leader should not try to censor or resolve such emotionally charged images. The leader can confront the image in role, expressing feelings members of the group may have. For example, in a training session in Kyiv, some group members were engaged with an image of a man who could be created with new body parts. Others were not engaged. In role, the leader emphatically praised the idea of creating a new man but

suggested it was too difficult and that the group return to the simpler phase of unison movement.

Fourth phase (scenes and roles)

The leader guides the group from images into embodiment of simple situations and characters. The leader can ask, “What should we do with this?,” which can give rise a scene. For example, if the leader asks what should be done with missiles that have been conjured, group members will usually respond quickly. In several sessions, missiles were “launched” at Moscow, followed by destruction, then construction of a memorial to Ukrainian victims of the war.

The leader can also aid the transformation of images into scenes by asking “Who are we?” For example, in a session with internally displaced people in Kharkiv, one participant made a digging movement. When asked what we were doing, another said, “we’re digging.” When asked who we were, another said, “we’re gardeners.” Then each proudly showed the flowers they had grown.

In this phase, the leader can also use one of several scene structures to facilitate expression. For example:

1) *Magic carpet ride:* the leader suggests the group can travel on a magic carpet anywhere they want. This can evolve into pleasant scenes when the group reaches its preferred destination. For example, in a session with psychology students at Ivan Franko University in Lviv, a participant volunteered to co-lead a session, taking the group on a bittersweet journey to Crimea, where they enjoyed lying on the beach and eating local food, which evoked memories of childhood. During the session with internally displaced people in Kharkiv, when asked where we should go on the magic carpet, a participant said “home” and began to cry. In reality, her house had been destroyed and her town occupied by Russian soldiers. The group was empathic. After a few moments of silence, the leader suggested the group could go wherever we wanted. Another woman said “New York,” so we flew over the Atlantic Ocean and landed at the Statue of Liberty. Sadness turned to delight as we gazed at the skyline from the crown and ate hot dogs.

2) *Seashell with wishes*: the leader tells the group that he found a seashell that grants wishes and ask the group to come into a circle. The seashell can be passed around, and each person can tell the group their wish, if they feel comfortable doing so. This structure elicits deep emotions that usually involve the desire for peace, seeing loved ones again, and returning to normal routines.

3) *Reunion*: the leader invites group members to a party at some point in the future, where they can greet each other, describe what they are doing, and offer toasts, offering hope for the future.

Fifth phase (Release and exit)

The leader can use one of several structures to bring group members' feelings to a crescendo and allow their release. For example:

1) *Person in the circle*: members enter into the middle of the circle one by one and express themselves with a movement and sound, receiving applause from the rest. In a recent session at the Interregional Academy of Personnel Management in Lviv, group members took turns joyfully showing their "inner zombie," a metaphor for a person feeling overwhelmed. In a session with theatre students at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, group members energetically competed for the title of "Most Exhausted Person in Ukraine". The person in the middle can also use words or give a short monologue.

1. *Emotional Orchestra*: group members take turns conducting a symphony that consists of each group member conveying with their voice whatever emotion they wish to express. Usually there is a range from positive to negative emotions. The group may also sing a song, which usually has important cultural meaning. Recent groups have sung "Chervona Ruta" and "Shchedryk."

To close the session, the leader asks group members to form a circle and "clean up" by gathering and naming the movements, sounds, images, and scenes that were created. Then the group raises them to the ceiling. As a ritual marking the exit from the playspace, each member steps back out of the magic curtain and takes a moment to breathe and make eye contact with others. This can be followed by a few minutes of discussion.

Conclusion.

Because DSR allows participants to inhabit their bodies and safely express feelings, like theatre, it “gives trauma survivors a chance to connect with one another by deeply experiencing their common humanity” (van der Kolk, 2014: 337).

DSR has shown promise in its pilot phase, as anecdotal feedback has been positive. One participant in a recent training session said afterward that talking to psychotherapists about war trauma usually caused her to experience negative emotions. But in the training, which did not directly address war trauma, she found it easy to express herself.

Growth of DSR will require continued trainings in Ukraine, application in community settings, and development of a research protocol that can scientifically evaluate whether DSR reduces stress.

REFERENCES

- Bentia, I., & Shopin, P. (2023). Ukrainian Theater After the Full-Scale Russian Invasion: A New Reading of Canonical Plays. *Art Research of Ukraine*, 23, 61–74. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294855> [in Ukrainian].
- Gaschet, M., Suvalo, O., & Klymchuk, V. (2025). Mental health stigma in Ukraine over time: A cross-sectional study. *Cambridge Prisms: Global mental health*, 12, e49. <https://doi.org/10.1017/gmh.2025.40> [in English].
- James, M., & Johnson, D. (1996). Drama therapy in the treatment of combat-related PTSD. *Arts in Psychotherapy*, 23, 383–396. [https://doi.org/10.1016/S0197-4556\(96\)00045-7](https://doi.org/10.1016/S0197-4556(96)00045-7) [in English].
- Jiang, L., Alizadeh, F., & Cui, W. (2023). Effectiveness of Drama-Based Intervention in Improving Mental Health and Well-Being: A Systematic Review and Meta-Analysis during the COVID-19 Pandemic and Post-Pandemic Period. *Healthcare*, 11(6), 839. <https://doi.org/10.3390/healthcare11060839> [in English].
- Johnson, D. (1991). The theory and technique of transformations in drama therapy. *Arts in Psychotherapy*, 18(4), 285–300. [https://doi.org/10.1016/0197-4556\(91\)90068-L](https://doi.org/10.1016/0197-4556(91)90068-L) [in English].
- Johnson, D. (1992). The dramatherapist “in role.” In S. Jennings (Ed.), *Drama therapy: Theory and practice*, Vol. 2, (pp. 112–136). London: Routledge [in English].

- Johnson, D. (2009). Developmental transformations: Towards the body as presence. In D. Johnson & R. Emunah (Eds.), *Current approaches in drama therapy*, (2nd ed.), (pp. 89–116). Springfield, IL: Charles C Thomas Publishers [in English].
- Johnson, D., & Pitre, R. (2021). Developmental transformations. In D. Johnson & R. Emunah (Eds.), *Current approaches in drama therapy*, (3rd ed.), (pp. 123–161). Springfield, IL: Charles C Thomas Publishers [in English].
- Korde, Ž, Šuriņa, S., & Mārtinsone, K. (2023). Research trends in drama therapy: a bibliometric analysis based on Scopus. *Frontiers in Psychology*, 14. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1327656> [in English].
- Moreno, J. L. (1940). Mental Catharsis and the Psychodrama. *Sociometry*, 3(3), 209–244. <https://doi.org/10.2307/2785151> [in English].
- Naeem, A., Sikder, I., Wang, S., Barrett, E., Fiedler, N., Ahmad, M., Nguyen, U., Martsenkovskiy, D., Holovanova, I., Hicks, M., & Haque, U. (2025). Parent-child mental health in Ukraine in relation to war trauma and drone attacks. *Comprehensive psychiatry*, 139, 152590. <https://doi.org/10.1016/j.comppsy.2025.152590> [in English].
- Parkinson, E. (2008). Developmental transformations with Alzheimer's patients in a residential care facility. *Arts in Psychotherapy*, 35(3), 209–216. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2008.02.007> [in English].
- Pinchuk, I., Yachnik, Y., Goto, R., & Skokauskas, N. (2025). Mental health services during the war in Ukraine: 2-years follow up study. *International Journal of Mental Health Systems*, 19(1), 11. <https://doi.org/10.1186/s13033-025-00667-9> [in English].
- Pitre, R., Mayor, C., & Johnson, D. (2016). Developmental Transformations short-form as a stress reduction method for children. *Drama Therapy Review*, 2, 167–181. https://doi.org/10.1386/dtr.2.2.167_1 [in English].
- Pitre, R., Sajnani, N., & Johnson, D. R. (2015). Trauma-centered developmental transformations as exposure treatment for young children. *Drama Therapy Review*, 1(1), 41–54. <https://doi.org/10.1386/dtr.1.1.41> [in English].
- Reisman, M. (2016). Drama therapy to empower patients with schizophrenia: Is justice possible? *The Arts in Psychotherapy*, 50, 91–100. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2016.06.001> [in English].
- Reisman, M. (2024). The Potential of Drama Therapy in Ukraine During Wartime. *Art Research of Ukraine*, 24, 159–168. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.24.2024.318914> [in English].

- Sajnani, N. Willemsen, M., & Butler, J. (2023). Scoping review on the observed benefits of Developmental Transformations. *Drama Therapy Review*, 9(2), 273–315. https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/dtr_00133_1 [in English].
- Sofonea, A., Boldasu, R., Papasteri, C., Benescu, V., Podina, I., Vasilescu, R., Carcea, I., & Berceanu, A. (2025). Decreased levels of stress and increased group closeness during theatre training exercises. *Drama Therapy Review*, 11(2), 157–87. https://doi.org/10.1386/dtr_00169_1 [in English].
- Van der Kolk, B. (2014). *The body keeps the score: Brain, mind, and body in the healing of trauma*. New York: Viking [in English].
- Yasenok, V., Baumer, A., Petrashenko, V., Kaufmann, M., Frei, A., Rüegger, S., Ballouz, T., Loboda, A., Smiiianov, V., Seifritz, E., Bachmaha, M., Suvalo, O., Kriemler, S., von Wyl, V., Kostenko, A., & Puhan, M. (2025). Mental health burden of persons living in Ukraine and Ukrainians displaced to Switzerland: the mental health assessment of the Ukrainian population (MAP) studies. *BMJ Global health*, 10(8), e019557. <https://doi.org/10.1136/bmjgh-2025-019557> [in English].
- Yavna, K., Sinelnichenko, Y., Zhuravel T., Yule W., & Rosenthal M. (2024). Teaching Recovery Techniques (TRT) to Ukrainian children and adolescents to self-manage post-traumatic stress disorder (PTSD) symptoms following the Russian invasion of Ukraine in 2022 – The first 7 months. *Journal of Affective Disorders*, 351, 243–249. <https://doi.org/10.1016/j.jad.2024.01.206> [in English].

Майкл Д. Рейсман

Магістр мистецтв з психології (драматерапія),
доктор юридичних наук, сертифікований драматерапевт,
виконавець, режисер, драматург, юрист з питань охорони здоров'я
(США)

e-mail: Michael.david.reisman@gmail.com

ORCID iD: 0009-0006-8960-6237

Тілесна драматична імпровізація як метод зниження стресу в Україні

Постановка проблеми. Унаслідок тривалої війни в Україні значна частина населення переживає підвищений рівень стресу, тривожності та посттравматичних симптомів, тоді як система психічного здоров'я стикається з обмеженими ресурсами, нестачею фахівців і труднощами впровадження традиційних

терапевтичних підходів. У цих умовах актуальним є пошук доступних, масштабованих та ефективних методів психосоціальної підтримки, які можуть застосовуватися поза клінічним середовищем.

Мета, методи та наукова новизна дослідження. Метою статті є обґрунтування можливостей використання драматичних технік та тілесно-орієнтованої імпровізації для зниження рівня стресу, а також розроблення методу *Drama for Stress Reduction (DSR)*, придатного для широкого впровадження в українському контексті. Методологія дослідження базується на аналізі та синтезі наукових джерел із драматерапії, описі протоколу *DSR* та узагальненні практичного досвіду проведення тренінгів і групових занять в Україні. Наукова новизна дослідження полягає у створенні структурованого підходу, що поєднує принципи розвивальної трансформації (*DvT*) із короткотривалими груповими практиками тілесної імпровізації, які можуть проводитися як фахівцями з психічного здоров'я, так і підготовленими нефхівцями.

Результати та висновки. Запропонований метод *DSR* сприяє безпечному вираженню емоцій, зниженню психологічного напруження та формуванню відчуття спільності через рух, звук і колективну взаємодію. Пілотні впровадження в Україні продемонстрували позитивний зворотний зв'язок учасників і потенціал методу як додаткового інструмента психосоціальної підтримки. Підсумовується, що така імпровізація може стати ефективним доповненням до існуючих підходів у сфері психічного здоров'я, однак подальший розвиток потребує систематичних досліджень та наукової оцінки ефективності методу.

Ключові слова: стрес; травма; Україна; війна; драматерапія; група; емоційний вираз; тілесність; імпровізація; розширення можливостей.

Стаття надійшла до редакції 8.12.2025,
рекомендована до друку 12.12.2025, оприлюднена 26.12.2025

УДК 781.1+159.93]:78.06:781.3

DOI 10.34064/khnum1-77.12

Островський Станіслав Стефанович

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка,

аспірант Навчально-наукового інституту культури і мистецтв

e-mail: ostrovskiychatl@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-6418-7124

**Спектрально-когнітивна модель еволюції музичного слуху:
від обертонового ряду до сприйняття гармонії**

У статті досліджується формування когнітивної моделі еволюції музичного слуху, а саме: як людський мозок у процесі взаємодії з природним джерелом – обертоновим рядом – сформував обмежену кількість звукових висот, які в подальшому лягли в основу музики як феномена. Міждисциплінарне підґрунтя дослідження зумовлює його наукову новизну, яка полягає в інтеграції фізико-, психо- та нейрофізіологічних концептів у єдину еволюційну модель «впорядкованого резонансу» (термін запропоновано автором статті) як підстави формування музичного слуху. У роботі показано, що відбір мозком обмеженої кількості звукових висот ґрунтується на узгодженості гармонічних частот (2:1, 3:2...), що при нейронній обробці інформації мінімізує биття і зменшує енергозатрати та когнітивне навантаження в роботі мозку, формуючи «решітку» звукового сприйняття. Археоакустичні дані підтверджують культурно-історичну регулярність цих закономірностей. Практичним результатом дослідження є уточнення принципів строю в теорії музики, що може мати значення для акустичного проєктування, будівництва музичних інструментів, музичної та звукотерапії, психологічної реабілітації.

Ключові слова: спектр звука; обертоновий ряд; мозок; еволюція; обертони; музичний слух; консонанс; нейрофізіологія; акустика; психоакустика; резонанс.



Постановка проблеми.

У нашому дослідженні висувається теорія про спектральне походження музичного мистецтва. Питання формування когнітивних механізмів мозку, відповідальних за музичний слух та відчуття гармонії людиною, становить одну з найскладніших міждисциплінарних проблем, що залучає царини фізики звуку, математики, когнітивної психології та нейрофізіології. У цьому дослідженні обґрунтовується, що протягом еволюції саме взаємодія людського слуху зі спектром звуку в природі сформувала унікальну когнітивну функцію нашого мозку, а саме: його здатність із математичною точністю виділити з величезної кількості частот, які сприймаються органами слуху, лише декілька, що корелюють між собою, і побудувати на них музичну систему.

Ключова ідея цієї теорії полягає в тому, що звучання гармонічного спектра як складного явища коливання фізичних тіл *здавна було на слуху у людства*. Звучання гармонік натурального звукоряду супроводжувало життя людини ще задовго до появи феноменів, які свідчили би про зародження перших форм музичної практики. *Сама природа постійно демонструє нам спектр звуку*, подібно до того, як та ж природа показує спектр світла у вигляді веселки. Людство вже від часів свого виникнення було приречене на математично «правильну» музику, джерело якої закладене в самій фізичній природі коливання звуку, де співвідношення частот в інтервалах обертонового ряду являє собою математично струнку модель.

Іншими словами, людський мозок вже на ранній стадії свого еволюційного розвитку через органи слуху, поза сумнівом, взаємодіє із чистими природними інтервалами звукового спектра. Така взаємодія відбувається у «фоновому режимі» як обробка даних та математичне обчислення. Психіка людини прагне виявити закономірності в акустичній інформації, яка надходить через органи слуху та обробляється мозком, формуючи естетично забарвлене психічне переживання. Вивчення цього механізму має як теоретичне, так і практичне значення, сприяючи розумінню природи естетичного переживання та природи формування когнітивних принципів музичного мислення.

Останні дослідження та публікації. Проблематику фізико-акустичних і когнітивних засад музичного сприйняття розвивають українські та зарубіжні дослідники. Як класичні, відзначимо праці Г. Гельмгольца (Helmholtz, 1895), який обґрунтував фізіологічну природу консонансу, та Дж. Пірса (Pierce, 1983), який поєднав дані акустики та психології сприйняття; Н. Г. Флетчера і Т. Д. Россінга (Fletcher & Rossing, 1998), які описали закономірності акустичних спектрів музичних інструментів, а також Р. Пломпа та В. Дж. М. Левелта (Plomp, Levelt, 1965), які встановили залежність консонансу від критичної смуги слуху. Нейрофізіологічні механізми слуху досліджували П. Даллос (Dallos, 1992), Г. М. Бідельман та А. Крішнан (Bidelman & Krishnan, 2009), а взаємозв'язок музичного задоволення з дофаміновими циклами – Енн Дж. Блад і Роберт Дж. Заторре (Blood & Zatorre, 2001); еволюційно-історичні аспекти походження музичних систем вивчали М. Л. Вест (West, 1994), Дж. Ран (Rahn, 2022), С. Хагель (Hagel, 2009).

Протягом останніх 15 років науковці приділяли значну увагу нейрофізіологічним та психоакустичним дослідженням у аспекті музичного сприйняття, зокрема ролі системи дофамінової винагороди, прогнозування та очікування. У цій сфері варто зазначити роботи таких учених, як Л. К. Гебауер, М. Л. Крінгельбах та П. Вууст (Gebauer, Kringelbach, & Vuust, 2012), у яких розглядається взаємозв'язок музичного задоволення та дофамінових процесів. Результати археоакустичних досліджень (Yioutsos, Kamaris, Kaleris, Papadakos, & Mourjopoulos, 2018) розширюють уявлення про еволюційні аспекти взаємодії слуху людини з акустичними просторами печер. Проблеми акустичних властивостей звука та їх сприйняття також є об'єктом зацікавлення українських науковців: А. Мазуренко (2017) за допомогою електроакустичного аналізу фольклорних зразків виявила сталість гармонічних співвідношень у народній інтонації; О. Корякін (2021) зробив спробу систематизації основ музичної акустики й поняття гармонічного коливання; С. Наїда і В. Дідковський (2023) запропонували сучасні фізико-математичні моделі спектральних процесів звука.

Наукова новизна дослідження. Незважаючи на вагомий напружений, загальна модель, що поєднувала б акустичні, психоакустичні та нейрофізіологічні аспекти музичної гармонії, досі не сформульована. Запропоноване дослідження покликане заповнити цю прогалину.

Мета статті полягає у формуванні спектрально-когнітивної моделі еволюції музичного слуху, яка об'єднує фізичні властивості коливання звука, психоакустичні закономірності його сприйняття та нейрофізіологічні механізми виникнення відчуття консонансу.

Отже, у статті здійснено спробу підтвердження гіпотези про існування кореляції між природним гармонічним спектром та формуванням музичного слуху як процесу, що відбувається в мозку людини, що згодом зумовлює створення музичної системи. Саме у цьому контексті автором використовується термін «музичний слух».

Методологія дослідження спирається на міждисциплінарний підхід, що передбачає огляд праць із акустики, психоакустики та нейрофізіології, аналіз емпіричних даних археоакустики для побудови цілісної спектрально-когнітивної моделі еволюції музичного слуху.

Виклад основного матеріалу дослідження.

1. Мозок та музичні частоти. Діапазон людського слуху становить від 16 до 22 000 герц. Цей факт означає, що мозок людини здатний ідентифікувати близько 20 000 різних висот звука.

Зі цієї безлічі частот людський мозок у процесі еволюції здійснив *відбір*, виділивши для музичної практики досить небагато звуків, але таких, які перебувають у гармонійних співвідношеннях між собою. Це ключова ідея, яка лежить в основі наших подальших міркувань. Число цих звуків (як і діапазон) відповідає числу клавіш на клавіатурі рояля, кількість яких дорівнює 88. Умовно, саме ці 88 звуковисот стали основою європейської музично-теоретичної системи. Однак, спираючись на математичну модель звукового спектра, має сенс відкинути всі октавні множення та ділення частот і виділити тільки 12 із 88 звуків, бо, якщо взяти за точку відліку 12 звуків першої октави, усі інші звуки (октави) у межах 88 клавіш роялю є лише множенням і діленням цих базових 12 частот. Зазначимо, що ділення і множення октав також має

суттєве обмеження, оскільки просування вниз у межах контроктави, як і вгору в межах п'ятої октави, при створенні музики втрачає сенс через все більш зменшувану розпізнаваність людським слухом інтервалу півтону. Тому базовими є 12 звукових частот, що становлять суть музичної системи.

Обираючи ці 12 звуків, ми не маємо на увазі, у вузькому сенсі, європейську систему рівномірно темперованих висот. Мова йде не про історичне формування темперації з її технічними особливостями, а про узагальнену закономірність, яка виявляється у більшості культур світу: у історичній фольклорній музичній практиці будь-якого народу людський слух тяжіє до обмеженого набору частот, що перебувають у простих гармонічних співвідношеннях. Згідно Д. Е. Голлу, основа «чистого» строю (*just intonation*) полягає у простих цілочисельних відношеннях між частотами, які безпосередньо відображають фізику обертонового ряду (Hall, 2002). Ці співвідношення (2:1, 3:2, 4:3 тощо) формують своєрідну «когнітивну решітку» сприйняття музики, де кількість стійких позицій наближається до 12-ти. У цьому сенсі, за Дж. Пірсом, темперований стрій можна розглядати лише як історичний компроміс між акустичною чистотою цих природних співвідношень і практичною гнучкістю музичної системи (Pierce, 1983). Отже, «феномен 12 звуків» відображає не європейський темперований стрій, а універсальний принцип організації звукової матерії музики в людському мозку.

Таким чином, як ключове, постає питання: чому з приблизно 20 000 звукових частот, які здатен сприймати людський слух, останній виділив лише мінімальну кількість, а саме 12, що склали основу музичної системи?

1.1. Фізика звукового коливання. Обертоновий ряд (*harmonic series*) являє собою спектр, природну послідовність частот, які виникають при коливанні тіла, що звучить, наприклад, струни або повітряного стовпа, де частотні співвідношення підпорядковуються простим математичним пропорціям. Самі частоти (обертони) в обертоновому ряді кратні своїй основній частоті. Струна, що коливається, являє

собою класичну фізичну систему, де одночасно виникають безліч часткових коливань («мод»), утворюючи звуковий спектр. Як зазначає О. Корякін, «важливою характеристикою звука є його спектр, що отримується в результаті розкладання звука на прості гармонічні коливання» (Корякін, 2021: 42). Частота основного тону f_1 (або першої гармоніки) відповідає основному коливанню всієї струни як єдиного осцилятора. Інші ж її коливання, що проявляються у складніших «модах» – якщо умовно поділити струну на дві, три, чотири тощо рівні частини, утворюють гармонічні обертони з частотами $2f_1$, $3f_1$, $4f_1$ і далі. Саме ця властивість робить струну фізичним тілом, що породжує гармонічний спектр, де її вібрації на частотах f_1 , f_2 , f_3 ... визначають математичну пропорцію, з якої походять інтервальні співвідношення октави (2:1), квінти (3:2), кварта (4:3) тощо.

Отже, усі ці частини струни коливаються одночасно, утворюючи складну систему часткових тонів, частотні співвідношення яких визначають не лише висоту, а й спектральну природу звука. Рівень взаємодії між обертонами, їхня амплітуда, швидкість появи та затухання формують індивідуальний тембр: «Тембр залежить від форми коливань, джерела звука і визначається кількістю та інтенсивністю обертонів, що утворюють гармонічний ряд» (Корякін, 2021: 51). Зазначимо, що всі основні музичні інтервали можливі в межах перших 16 обертонів гармонічного ряду, бо далі, починаючи із 17-го, інтервали між обертонами стають меншими за півтон ($1/4$, $1/3$, $1/6$, $1/8$ тону і т.д.), але фізично вони все одно залишаються гармонічно пов'язаними. Тим не менш, саме перші 16 обертонів утворюють своєрідне «ядро» музичної системи. Таким чином, елементарна механіка коливання струни, одночасно як цілком, так і двома, трьома, чотирма і так далі частинами, є чистим проявом симетрії звука, коли природа сама пропонує гармонічно узгоджені звучання.

1.2. Еволюційна селекція гармонічних співвідношень 12 висот.

Отже, гармонічні співвідношення 12-ти висот безпосередньо пов'язані з фізикою звукового коливання. В основі цього зв'язку лежить дуже

важливий принцип *збігу кратних гармонік цих висот*, на якому засновані всі музичні інтервали.

Коли два звуки перебувають у співвідношенні цілих чисел (2:1, 3:2, 4:3 і т. д.), їхні гармоніки періодично накладаються в часі, тобто їхні хвильові цикли збігаються. Саме цей фізичний збіг породжує відчуття злагодженості (консонансу). Так, у інтервалі октави (2:1) всі парні гармоніки одного звука збігаються за частотою з гармоніками іншого; у квінті (3:2) кожна третя гармоніка нижнього тону збігається з другою верхнього; у інтервалі кварта – перша гармоніка нижнього звука – із четвертою верхнього і т. д. Наш слух миттєво «розпізнає» ці збіги, тобто нейрони фіксують ті моменти, коли цикли коливань накладаються. Мозок ніби «обчислює» ці збіги у часі, фіксує їх як ритмічну синхронізацію акустичних циклів та як закономірність, стійкість звучання. Навіть найскладніші інтервали містять такі збіги, просто ці збіги відбуваються на більшій відстані. Наприклад, у малій секундні (16:15) цикли збігаються лише після 16 коливань одного тону та 15-ти іншого. Саме тому ці інтервали звучать напружено: збіги гармонік їхніх тонів трапляються рідко, а незбіги переважають. Іншими словами, коли одночасно звучать два тони, кожен з них формує власний обертоновий ряд (спектр), ці ряди накладаються один на одного й їхні гармоніки інтерферують у часі. Саме це співвідношення наш мозок і сприймає як консонанс чи дисонанс, у залежності від збігу частот, що, з погляду акустики, завжди, у будь-якому разі, є злагодженістю, «строєм». Але, якщо один тон трохи «розстроїти», акустичні цикли вже ніколи не будуть збігатися – мозок «втрачає» точку синхронізації, і слух миттєво сприймає таке звучання як «нестрій» (природа цього феномена буде розглянута нижче).

Мозку в процесі еволюції було достатньо запозичити у природи співвідношення 2:1 (октава), та 3:2 (квінта), щоби побудувати завершену систему з 12 тонів. Однієї октави було б недостатньо, оскільки співвідношення 2:1 створює лише один інтервал із повторюваною частотою (наприклад, вдвічі вище). Це робить неможливим створення нових висот. Але, якщо застосувати співвідношення 3:2, додавши

до основного звука квінту, і повторити цей процес від кожного, отриманого таким шляхом, нового звука, ми побудуємо всі 12 тонів, замикаючи частотне коло. Отже, у отриманій послідовності звуків присутнє ідеальне гармонічне співвідношення 3:2 (квінта). Застосувавши далі октавне подвоєння (2:1) до кожного нашого звука, ми отримаємо всі 12 звуків у різних регістрах (октавах). Проте зауважимо, що замикання квінтового кола не є математично точним, позаяк між 12 квінтами та 7 октавами виникає невелике частотне розходження, відоме як «Піфагорова кома». Історично це розходження компенсувалося різними способами темперації. Утім тема темперації не є предметом нашої статті, однак варто звернути увагу на один факт: «Піфагорова кома» – це і є той самий наглядний приклад незначної природної асиметрії в музиці – завдяки цьому універсальному принципу, завдяки мінімальній математичній неточності, природа «не замикається на собі» та має здатність до нескінченного розвитку.

Підсумовуючи, зазначимо, що для нашого мозку звуки з багатовимірною акустичною континуумом перебувають у гармонічних взаємозв'язках лише тоді, коли їхні частотні співвідношення наближені до співвідношень між гармоніками натурального обертонового ряду.

1.3. Феномен «стрій-нестрій». Не менш важливим є те, як мозок сприймає саму втрату гармонічної узгодженості, адже те, що ми називаємо «строєм» – це не просто збіг частот, а й форма математичного порядку, яку мозок розпізнає. Але там, де цей порядок порушується, виникає одне з найзагадковіших відчуттів людського сприйняття – відчуття нестрою як миттєва і безпомилкова реакція мозку, який фіксує навіть найменшу неузгодженість, незбіг циклів; у межах перших мілісекунд він розпізнає, коли всередині загальної злагодженості порушується порядок. Це свідчить про те, що «нейронна математика» слуху моментально вловлює розбіжності циклів коливань між звуками: тон, який «вибив зі строю», перестає збігатися із загальним алгоритмом вібрації системи. Це сприймається не просто як фізична розбіжність, а як когнітивний збій в очікуваному порядку, що викликає відчуття дискомфорту. Зазначимо ще одну, не менш важливу, деталь:

феномен нестрою можливий лише між тими джерелами звука, які мають стійку частоту та гармонічний ряд (наприклад, між струнами або стовпами повітря, що коливаються), але які при цьому *не узгоджені між собою за гармонічними співвідношеннями*. Дві чи більше розстроєні струни створюють несумісні обертонові ряди, у яких кратні цикли коливань ніколи не співпадуть, а мозок ніби «шукає» збіг і не знаходить його, що сприймається як відчуття хаосу у звучанні.

Феномен нестрою, за всієї його повсякденності в музичній практиці, досі залишається недооціненим у науковій літературі, хоча він і оголює фундаментальний принцип математичного сприйняття звука. Ця тема, безумовно, потребує окремого дослідження, але в нашому контексті важливо те, що саме «почуття нестрою» як еволюційно сформованого когнітивного механізму є однією з ключових здібностей людського слуху, яка дозволила створити музику як мистецтво. Емпіричні підтвердження природної впорядкованості звуковисотних співвідношень знаходимо, зокрема, у дослідженнях А. Мазуренко (2017), де методи електронно-акустичного та статистичного аналізу українського пісенного фольклору дозволили виявити закономірності гармонічних відношень навіть у варіативних інтонаціях народних пісень, що засвідчує вроджену стабільність сприйняття гармонічних співвідношень людським слухом.

Археологічні знахідки древніх флейт із отворами, що збереглися, підтверджують, що інтервальні співвідношення між отворами відповідають діатонічній системі. Археомузикологічні дані також свідчать, що струнні інструменти давнини (ліри, арфи) налаштовувалися за модальними, в основному діатонічними, схемами, а зміна ладу досягалася через перестроювання струн. Як зазначає М. Л. Вест, «існувала певна номенклатура для окремих струн дев'ятиструнного інструмента ... і для ряду налаштувань інструмента, які дають різні види діатонічної октави» (West, 1994: 162). Існування подібної системи в Месопотамії підтверджується так званими «текстами налаштування» (*accordatura*) на різні діатонічні звукоряди для дев'ятиструнних інструментів, які вказують на співвідношення струн «парами» і де чітко

простежується опора на квінтові кореляції. Наявність діатонічних ладів та стійких ладових формул у Давній Греції підтверджено як теоретичними трудами (Аристоксена та ін.), так і технічними реконструкціями лір, арф та духових інструментів: «У рамках все ще семитонної структури нижня частина октави ліри могла ... набувати таких форм: e-f-g-a, e-f-g-a та e-f-f-a. Перші дві були діатонічними у двох різних “тональностях” і як такі, безсумнівно, традиційними...» (Hagel, 2009: 447). Також є показовим, що робочі інтервальні кроки відповідають простим раціональним відношенням, тобто тій самій логіці збігу гармонік (Hagel, 2009: 393–395). Схеми «ймовірного налаштування дев'яти-струнної ліри», за С. Хагелем, демонструють діатонічну структуру з кроками 9:10, 8:9, 4:5, а їх розподіл між струнами – наочна ілюстрація модального строю на струнному інструменті: «Крім того, схоже, що з певного моменту використовувалися лише такі налаштування, які насправді були *harmoniai*, у тому сенсі, що вони встановлювали цю основну структуру. З музичної точки зору, таке обмеження цілком зрозуміле, оскільки максимальний резонанс зі струнами, які перебувають у октавному співвідношенні одна до одної, забезпечує більшу насиченість звука, ніж інші можливі налаштування» (Hagel, 2009: 113).

Подібні закономірності спостерігаємо у строях і в конструкціях інструментів різних культур та історичних періодів як свідцтво того, що у різних точках планети людина інтуїтивно приходила до однакових принципів побудови ладово-звуковисотної системи внаслідок універсальності механізму роботи мозку. Привертає увагу той факт, що конструкції музичних інструментів – духових, ударних, струнних – усюди підпорядковані одній і тій самій логіці, виявляючи значну подібність (наприклад, гриф зі струнами та резонаторний корпус), яка свідчить про загальне інтуїтивне усвідомлення цих закономірностей людьми – «почуття строю» як вродженої здатності.

2. Природні резонатори: джерела гармонічного спектра. Якщо розглядати еволюцію слуху як діалог з навколишнім акустичним середовищем, стає очевидним, що людина мала почути гармонічні співвідношення у природі – у звучанні тих тіл, де фізика коливання

створює гармонічну впорядкованість частот. Однак не всі звуки, що супроводжували людину протягом еволюції, могли бути тим матеріалом, який відіграє ключову роль у формуванні музичного слуху, бо більшість природних шумів, як-от шум вітру, води, удар по каменю тощо, *породжують негармонічний спектр, у якому частоти не перебувають у простих кратних співвідношеннях*. Тільки ті акустичні джерела, в яких виникають стійкі власні коливання з високою добротністю (Q-фактором), здатні породжувати гармонічний спектр, тобто ряд частот, кратних основній частоті:

$$\sum_{k=1}^{\infty} \frac{1}{k} = 1 + \frac{1}{2} + \frac{1}{3} + \frac{1}{4} + \dots$$

«необхідно, щоби ці коливання були регулярно періодичними» (Fletcher, Rossing, 1998: 8). У фізиці такі системи описуються як резонатори з малим внутрішнім згасанням, де кожна власна частота $f_n = n f_1$ (при $n = 1, 2, 3, \dots$) підтримується завдяки пружності і стабільності тіла, що коливається. Добротність системи, що виражається формулою (загальна формула для добротності будь-якої коливальної системи):

$$Q = \frac{\omega_0 W}{P_d} = \frac{2\pi f_0 W}{P_d}$$

(де ω_0 – резонансна кругова частота коливань, f_0 – резонансна частота коливань, W – енергія, запасена в коливальній системі, P_d – розсіювана потужність), визначає, наскільки «чистим» і стійким буде звучання. Чим вище значення Q , тим вище резонансний пік і тим ближчий спектр до ідеальної гармонічної структури: «гармонічний (складний) тон – визначеної звуковисотності, що складається з основного тону та обертонів. Звуки такого спектрального складу дають музичні інструменти» (Корякін, 2021: 37). Подібні умови (де частоти перебувають у простих кратних співвідношеннях) реалізуються у фізичних тілах, здатних до тривалого резонансу, коли енергія коливань тримається достатньо довго, щоби виник стійкий тон: «Будь-яка система, здатна до вільних коливань, має набір власних частот, які називаються її нормальними модами. Різкість кожного резонансу залежить

від внутрішнього тертя чи втрат системи та вимірюється добротністю Q » (Fletcher, Rossing, 1998: 12–13). Саме такі високодобротні природні тіла-резонатори були першими «музичними інструментами», у звучаннях яких мозок поступово вчився розпізнавати математичну впорядкованість розподілу частот, формуючи й когнітивну матрицю музичного слуху.

Які ж саме природні об'єкти могли бути джерелами гармонічного ряду? У рамках цього дослідження природні джерела звука об'єднано в три умовні групи, за аналогією із загальноприйнятим розподілом музичних інструментів на духові, струнні та ударні.

2.1. Повітряно-резонансні системи (умовно духові інструменти) – під цим терміном розуміються ті природні об'єкти, які здатні створювати стійкі стоячі хвилі та резонансні ефекти.

1. *Печери та гроти*. У цих перших «акустичних лабораторіях» природи, де відбиття звука створює стійкі стоячі хвилі, людина могла чути сталі частоти, які з'являлись від її власного голосу чи ударів. Звертають на себе увагу результати досліджень кореляції між акустичними властивостями печер і розташуванням наскельних зображень, фігур, елементів орнаменту. Ці результати показують, що наскельні мотиви статистично частіше зустрічаються у місцях із помірною реверберацією, де низькочастотний акустичний відгук демонструє резонансну поведінку: «Було виявлено статистично значущий зв'язок між наявністю мотивів загалом, незалежно від типу, кольору чи періоду, та акустичною реакцією...; а також ступенем низькочастотного резонансу в реакції ...; було виявлено, що будь-який мотив, швидше за все, розташований у місцях, де реверберація низька, а розбірливість, ясність та чіткість високі, і де можуть бути чутні низькочастотні резонанси» (Fazenda, et al., 2017: 1347). Тобто печери та природні гроти, які мали більш високі добротні характеристики як складні акустичні системи, більше привертали увагу людей, використовуючись у ритуальних та інших цілях. У акустичному середовищі печер людина фіксувала більш якісну акустичну відповідь на власний голос, який продовжувався у просторі, що свідчить про когнітивну здатність

мозку точно обробляти спектральну інформацію, отриману через органи слуху.

Дослідження, які були проведені в печерах Аттики, пов'язаних із давньогрецьким культом Пана та німф (Yioutsos, Kamaris, Kaleris, Papadakos, & Mourjopoulos, 2018), виявили закономірну кореляцію між геометрією печер та їхніми акустичними властивостями, тобто між помірним часом реверберації, вираженими низькочастотними модами (приблизно 1,0–1,3 сек.), та високою чіткістю звукових сигналів. Дослідники дійшли висновку, що печери з подібними акустичними властивостями були вибрані людьми свідомо для проведення ритуалів, де, ймовірно, сам звук слугував певним медіатором між людиною та «сакральним світом». Було з'ясовано, «що ці печери мали низький час реверберації для свого об'єму, виняткову чіткість мовлення й музики та створювали підвищене відчуття простору для слухачів, забезпечуючи також дуже добру розбірливість мовлення в діапазоні позицій, де відбувалися церемонії» (Yioutsos et al., 2018: 6). Отже, саме у таких середовищах, де відбитий від стін звук містив добре чути додаткові обертони, які в ревербераційному ефекті «поверталися» у відповідь на основну (вихідну) частоту, первісна людина могла переживати ефект просторового резонансу як передвісника музичного строю.

2. *Порожнини кісток, гілок, очерету, роги тварин або раковини молюсків* у поєднанні з подувом вітру – природні прообрази флейти чи інших духових інструментів. Найвиразніше обертоновий ряд відтворювали звучання мисливських або пастуших рогів (наприклад, давньоєврейського шофара, виготовленого з баранячого рога). За різної сили видиху та певного положення губ виконавець послідовно збуджує перші гармоніки, завдяки чому інструмент здатен відтворювати інтервали октави та квінти – тобто другий і третій обертони відносно основної частоти. За тим самим принципом «співали» порожнини раковин молюсків, причиною чого був повітряний стовп, вібруючий усередині раковини-резонатора, коливання якого порушувались вітром, що потрапляв у раковину ззовні. При певному збігу обставин, у яких взаємодіяли як тіло раковини, що резонує, з її формою та

об'ємом, так і кут розташування раковини, створювалися умови для спонтанного виникнення обертонів. Різні тони, що виникали та змінювали свою висоту, створювали «примарну мелодію» всередині раковини. Ці «математично правильні» тони виникали завдяки вітру, що змінював силу й напрям, збуджуючи ті чи інші гармоніки у вузлових точках складного коливання повітряного стовпа всередині. Сам звук посилювався за рахунок властивостей тіла раковини та її розміру.

3. *Пориви вітру крізь вузькі щілини* (наприклад, у камінні або деревах), де формуються аероакустичні резонанси, тобто стоячі хвилі з вираженими стійкими коливаннями основної частоти.

2.2. Пружинні та натягнуті структури (умовно струнні інструменти) – *тягива лука, жили тварин, лоза, волокна рослин* тощо, що є, по суті, природними аналогами струни, які здатні породжувати частоти, кратні основній. Вітер слугував збуджувальним чинником, який змушував вібрувати ці натягнуті «струни». Змінюючи силу, повітряний потік впливав на вузлові точки струни, змушуючи вібрувати окремі її ділянки й тим самим викликаючи різні гармоніки, утворюючи інтервальні співвідношення між частотами – по суті, справжню обертонову «мелодію», яку людина могла чути.

2.3. Мембрани та тіла з об'ємним резонатором (умовно ударні інструменти). *Натягнуті шкіри тварин, панцирі черепах, кісткові структури, пласке каміння (літофони), печерні сталактити й сталагміти, дерев'яні стовбури* – всі ці тіла вібрують від удару або вітру, видають стійкий дзвін під час удару, мають високу добротність та діють як природні резонатори з вираженими модами коливань.

2.4. Живі звукові джерела. Має сенс звернути увагу й на певні живі джерела звуків натурального ряду, які мають якості всіх трьох попередніх категорій. Це можуть бути *голоси тварин і спів птахів*, у яких чітко виражені основний тон та обертони, нерідко й чисті інтервальні співвідношення між звуковисотами – висоту тону визначають частота коливань і ступень натягу голосових зв'язок, тоді як резонатором слугують надгортанні порожнини (глоткова, ротова та носова), які формують його спектральну добротність. Також це можуть бути

звуки *комах, цикад, коників*, хоча загалом це спектри з модуляцією; деякі види *комах* продукують звуки з вираженою обертовою структурою. Сам по собі людський голос також здатний до відтворення природних гармонік.

Важливо зазначити, що мозок людини у процесі еволюції реагував не лише на лінійне переміщення обертонів, а й на сам тембр звука з його внутрішніми спектральними параметрами. Людське вухо (як і вуха багатьох ссавців) здатне розрізняти в спектрі (тембрі) звука окремі обертони, особливо найсильніші нижні гармоніки – другу, третю й четверту (2:1, 3:2, 4:3), отже, у самому тембровому забарвленні звуків природи, у їхній спектральній складовій, людина відчувала математичну впорядкованість висот.

3. Нейрокогнітивні механізми в еволюції сприйняття гармонічного спектра. Вище були розглянуті процеси активної взаємодії мозку людини із гармонічним рядом у процесі еволюції. Ключова ідея цього дослідження полягає в тому, що саме ця взаємодія мозку людини з обертоновим рядом у природі привела до формування когнітивного апарату, здатного розпізнавати математичну симетрію співвідношень гармонік у межах певного діапазону частот, а саме – 12 звуків. Ключовим аспектом цього процесу є те, що формування математично-музичного апарату для відбору гармонічних частот відбувалося через нейронні механізми мозку, пов'язані з дофаміною системою. Далі буде безпосередньо розглянуто ці механізми.

У процесі еволюції людині необхідно було адаптуватися до умов навколишнього середовища, і акустична інформація – розпізнавання звуків небезпеки – відігравала критичну роль для орієнтації у просторі та виживання. Звуки природи, до яких постійно дослухалася людина, мають спектральні закономірності, а обробка цих закономірностей пов'язана з тими ж нейронними ланцюгами, які проявляють активність і під час прослуховування музики. *Звукова інформація, яка надходить через органи слуху, перш ніж буде оброблена корою головного мозку, має спочатку бути розкладеною на частоти як спектральна.* Цей процес відбувається у периферичній слуховій системі – «*cochlea*»

(завитка внутрішнього вуха). «Завитка – це гідромеханічний частотний аналізатор, розташований у внутрішньому вусі. Її основна функція – виконувати спектральний аналіз вхідних звуків у реальному часі» (Dallos, 1992: 4575). Іншими словами – спектральний аналіз звука в завитці здійснюється подібно до того, як у спектр-аналізаторі звук розкладається на частотні складові за принципом перетворення Фур'є. Ще експерименти Георга фон Бекеші показали, як звук у завитці поширюється у вигляді бігучої хвилі, амплітудні піки якої залежать від частоти стимулу, при певному частотному розподілі: високі частоти резонують біля основи завитки, низькі – біля її верхівки.

Після того, як завитка виконує первинний спектральний аналіз акустичного сигналу, звукова інформація передається далі – від слухового нерву до ядер стовбура мозку та його кори, де вже відбуваються певні етапи тих процесів, які характеризують феномен *нейрофізіологічної математики слуху*, коли мозок вирізняє регулярні, кратні та симетричні співвідношення між частотами. Дослідники Г. М. Бідельман та А. Крішнан довели, що мозкові відповіді – FFR (*frequency-following responses*) – вирізняються високим ступенем фазової синхронізації, яка відповідає сприйняттю консонантних співвідношень у слухачів: «Фазово синхронізована нейронна активність у стовбурі мозку, ймовірно, зберігає інформацію, що має відношення до перцептивних властивостей консонансу й дисонансу, а також до ієрархічних взаємовідносин музичних висот» (Bidelman & Krishnan, 2009: 13168). Тобто на цьому етапі мозок вже виявляє чутливість до гармонічних закономірностей, що вказує на біологічну основу його схильності до розпізнавання «математично досконалих» звуковисотних співвідношень, серед яких найбільш «зручними» для нього є ті співвідношення частот, у яких їхні обертони при накладанні один на одного підпорядковані простим кратним пропорціям (наприклад, 2:1, 3:2).

Чому ж саме ці закономірності виявляються особливо сприятливими як для слухової системи, так і для когнітивної обробки слухової інформації? Відповідь – у тому, що при когнітивній обробці останньої ці прості співвідношення (в яких биття між обертонами мінімізовані),

знижують слухову «шорсткість» та когнітивне навантаження, завдяки чому інтервал сприймається як «чистий». Наша слухова система опосередковано реагує на критичну ширину смуги (*critical bandwidth*) різниці частот: «Інтервали з чистих тонів сприймаються як консонантні, якщо різниця частот перевищує ширину критичної смуги, тоді як найбільш дисонантні інтервали відповідають різницям близько чверті цієї ширини» (Plomp & Levelt, 1965: 548). Іншими словами, мозок «надає перевагу» співвідношенням висот, чиї звукові компоненти розташовані за межами критичної смуги або трохи всередині її, що дозволяє уникнути сильного биття і зменшити ресурси для обробки слухової інформації.

Таким чином, при розпізнаванні мозком інтервалів як гармонічних, така математична впорядкованість приносить відчуття комфорту та задоволення. Але в чому саме полягає механізм, що породжує це відчуття? Відповідь дає теорія *прогностичного кодування* (*predictive coding*) та принцип мінімізації вільної енергії, який запропонував Карл Фрістон. Згідно з цією теорією, мозок постійно будує прогнози про світ, перевіряє себе, звіряє очікуване з тим, що відбувається справді. Кожного разу, коли реальність збігається з цими передбаченнями, у нейрокогнітивній системі знижується ентропія – тане невизначеність, виникає відчуття пізнання, а тому і відчуття гармонії та спокою; саме при передбачуваності сенсорних закономірностей зменшується внутрішній хаос і підтримується стабільність когнітивної системи, що ми і відчуваємо як задоволення від порядку.

Ця ідея далі підтримується і у сфері музичної нейрокогнітивістики. Л. Гебауер, М. Крінгельбах і П. Вууст розглядають музичне задоволення як *результат взаємодії очікувань та їх порушення*, підкреслюючи, що «очікування є фундаментальним для музичного задоволення, і музика може сприйматися як приємна тоді, коли очікування підтверджуються, як і тоді, коли вони порушуються» (Gebauer, Kringelbach, & Vuust, 2012: 152). Учені *розглядають консонанс і ритмічну регулярність як окремі прояви дії принципу мінімізації ентропії*: прості гармонічні співвідношення є найзручнішими для слухової

системи, тому на когнітивному рівні мозок віддає перевагу структурам з мінімальною ентропією, але прагнучі не повного порядку, а рухомої рівноваги, де передбачуваність ще не вбиває цікавості, а несподіваність лише збуджує її.

Задоволення від музики – це нейробіологічний процес, пов’язаний з активацією *мезолімбічної системи винагороди*. Під час «пікових» емоційних переживань, у моменти глибокого естетичного збудження активізуються ділянки мозку, які відповідають за емоції та почуття винагороди, а саме, його передня поясна й острівцева кора, а також структури стріатума. Дослідники Дж. Блуд і Дж. Заторре безпосередньо пов’язують задоволення від музики з «нейрохімією винагороди», показуючи, що активність ділянок мозку, відповідних за емоції та винагороду, прямо корелює з інтенсивністю музичного задоволення: зі зростанням емоційних відчуттів підвищується кровотік у вентральному стріатумі, середньому мозку, мигдалеподібному тілі, орбітофронтальній та вентромендальній префронтальній корі. «Естетичні винагороди виникають у результаті взаємодії між мезолімбічною системою винагороди та корковими мережами, залученими до перцептивного аналізу й оцінки» (Blood & Zatorre, 2001: 216). Коли мозок відчуває впорядкованість між частотами звукових коливань, він реагує так само, як і на будь-яку іншу форму передбачуваної краси – *«нагороджує» це сприйняття відчуттям задоволення, активуючи дофамінову систему*. Як зазначають К. Беррідж і Т. Робінсон, мезолімбічна дофамінова система відіграє ключову роль у процесах винагороди, мотивації та навчання через підкріплення (Berridge & Robinson, 1998: 310).

У філософському та психоакустичному сенсах теорія нейрохімічної «нагороди за гармонічний порядок» корелює з результатами досліджень Г. Гельмгольца: приємність консонансу виникає з регулярності коливань, що зменшують «шорсткість» звука, тобто биття у його спектрі (Helmholtz, 1895). Праця вченого *«On the Sensations of Tone»* (1895) й досі залишається фундаментальною з погляду поєднання

фізики обертонового ряду із суб'єктивним переживанням краси й насолоди від звучання.

Висновки.

Отже, процес слухання музики та феномен естетичного переживання, що його супроводжує, є своєрідним відображенням певних природних законів сприйняття звука. Починаючи з того моменту, як звук попадає в наше вухо, вмикаються певні біофізичні процеси: спочатку в завитці, де здійснюється спектральний аналіз звука, і далі – до когнітивних механізмів очікування, передбачення, економії енергії при зниженні когнітивного навантаження, створення стійких патернів синхронізації нейронів та дофамінового винагородження. Все це засвідчує, що наш мозок у процесі еволюції певним чином налаштувався на розпізнавання закономірностей у звуковому спектрі, надаючи перевагу тим частотним співвідношенням, у яких компоненти звука збігаються в простих цілих пропорціях, присутніх в обертоновому ряді. Музичні інтервали, маючи внутрішню симетрію, викликають у людини відчуття задоволення й естетичний відгук: збіг очікувань активує мезолімбічні структури, й дофамінова «система винагороди» закріплює розпізнані закономірності на рівні емоцій.

У результаті, в умовах постійної взаємодії з гармонічним спектром протягом еволюції, когнітивні механізми нашого мозку розвинулися, забезпечивши здатність диференціювати частоти, що збігаються. Спираючись на це природне відчуття консонансу, мозок у процесі еволюції здійснив відбір звукових частот, які перебувають у математичних співвідношеннях як гармонічні, що й стало основою такого феномена, як музика. Іншими словами, природний частотний резонанс викликає нейронний резонанс, формує здатність мозку синхронізуватись із природними акустичними гармонічними структурами, перетворюючи фізичні закономірності на почуття краси.

Як виходить із цього погляду, мозок не створив музику штучно, а «почув» її в природі, розпізнав її, відокремивши з акустичного континууму ті математичні співвідношення, які вже закладені у фізиці звукового коливання. Музика, як і фрактальні структури, подобається

мозку тому, що вона, разом із іншими фізичними явищами, ґрунтується на універсальному принципі *«впорядкованого резонансу»*, згідно з яким будь-яка фізична система прагне стану, де її коливання перебувають у цілих кратних співвідношеннях. Саме цей принцип лежить у основі обертонового ряду. *«Впорядкований резонанс»* – власний термін, запропонований автором цієї статті, – це концептуальна модель для позначення певних універсальних принципів у фізичних, біологічних та когнітивних системах, яка відбиває тенденцію переходу їх від хаотичних станів до впорядкованих, де коливальні моди цих систем взаємодіють через цілочисельні гармонічні співвідношення, що є проявом певної природної симетрії.

Якщо у музиці ця симетрія проявляється в обертоновому ряді, то у квантовій фізиці – у дискретності енергетичних рівнів. Гармонічний ряд у квантовій теорії заснований на тому самому принципі дискретності, що й у музиці: енергія, подібно до частот обертонів у звуковому спектрі, набуває певних квантових значень (рівнів). Частинки поводяться як хвилі, подібно до звукових вібрацій. Так само, як струна, що коливається, має основну частоту і ряд обертонів, зафіксованих на певних рівнях, кратних основній частоті, так і квантова частка може перебувати тільки на певних рівнях, а не між ними. Атом поглинає або звільняє енергію, переходячи між цими дискретними рівнями, подібно до акустичного резонансу, що збуджує і посилює конкретні гармоніки. Важливим об'єднуючим принципом для фізики і акустики є математичний аналіз Фур'є, у процесі якого складний сигнал розкладається на прості гармоніки.

У біології принцип впорядкованого резонансу проявляється в синхронізації нейронів, коли звуки, що містять прості та кратні гармонічні співвідношення, обробляються мозком із мінімальною затратою енергії, що, як йшлося вище, викликає почуття естетичної насолоди.

Отже, музичний слух у цьому контексті постає як еволюційна адаптація людини для виявлення впорядкованого резонансу у світі, що її оточує, яка проявляється як естетичне «відчуття краси», розпізнавання природної симетрії.

Звичайно, у контексті порушеної проблематики природно постають питання, які вимагають більш поглибленого вивчення з погляду фізики, нейрофізіології та нейропсихології, й висвітлення яких виходить за рамки цієї статті. Проте автор намагався позначити напрямок, намітити вектори та прокласти шляхи для її подальшого опрацювання.

Перспективи дослідження пов'язані з поглибленим вивченням когнітивних механізмів обробки гармонічних співвідношень натурального ряду, а саме, питання: яким чином ці механізми могли сформуватися у процесі регулярної взаємодії мозку з гармонічно впорядкованими акустичними частотами, із розглядом нейробіологічних засад цього процесу. Важливим є й дослідження подальшого еволюційного розвитку й трансформацій музичного слуху в сучасному динамічному звуковому просторі з його різноманіттям музичних стилів, систем, технологічних інновацій, яке відкриває перспективні напрямки вивчення явища нейропластичності в контексті змін культурного середовища та адаптації до них слуху.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Berridge, K. C., & Robinson, T. E. (1998). What is the role of dopamine in reward: Hedonic impact, reward learning, or incentive salience? *Brain Research Reviews*, 28(3), 309–369. [https://doi.org/10.1016/S0165-0173\(98\)00019-8](https://doi.org/10.1016/S0165-0173(98)00019-8) [in English].
- Bidelman, G. M., & Krishnan, A. (2009). Neural correlates of consonance, dissonance, and the hierarchy of musical pitch in the human brainstem. *Journal of Neuroscience*, 29(42), 13165–13171. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.3900-09.2009> [in English].
- Blood, A. J., & Zatorre, R. J. (2001). Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proceedings of the National Academy of Sciences, USA*, 98(20), 11818–11823. <https://doi.org/10.1073/pnas.191355898> [in English].
- Dallos, P. (1992). The active cochlea. *The Journal of Neuroscience*, 12(12), 4575–4585. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.12-12-04575.1992> [in English].
- Fazenda, B., Scarre, Ch., Till, R., Pasalodos, R. J., Guerra, M. R., Tejedor, C., Peredo, R. O., Watson, A., Wyatt, S., Benito, C. G., Drinkall, H., & Foulds, F. (2017). Cave Acoustics in Prehistory: Exploring the Association of Palaeolithic

- Visual Motifs and Acoustic Response. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 142(3), 1332–1349. <https://doi.org/10.1121/1.4998721> [in English].
- Fletcher, N. H., & Rossing, T. D. (1998). *The Physics of Musical Instruments* (2nd ed.). New York: Springer-Verlag. <http://doi.org/10.1007/978-1-4612-2980-3> [in English].
- Gebauer, L. K., Kringelbach, M. L., & Vuust, P. (2012). Ever-Changing Cycles of Musical Pleasure: The Role of Dopamine and Anticipation. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 22(2), 152–167. DOI:10.1037/a0031126; URL: https://www.kringelbach.org/papers/MP_Gebauer2012.pdf [in English].
- Hagel, S. (2009). *Ancient Greek Music: A New Technical History*. New York : Cambridge University Press [in English].
- Hall, D. E. (2002). *Musical Acoustics*. (3rd ed.). Belmont, CA: Brooks / Cole Publishing Company [in English].
- Helmholtz, H. L. F., von (1895). *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. (Translated by Alexander J. Ellis). (3rd English ed.). London: Longmans, Green, and Co. <https://archive.org/details/onsensationsofto00helmrich/page/n7/mode/2up> [in English].
- Koriakin, O. O. (2021). *Fundamentals of Musical Acoustics: Lecture Notes [Osnovy muzychnoi akustyky: konspekt leksii]*. Sumy: Tsioma S. P. [in Ukrainian].
- Mazurenko, A. V. (2017). Research of pitch fluctuations in Ukrainian song folklore using methods of electronic-acoustic and statistical analysis [Doslidzhennia zvukovysoznykh kolyvan v ukrainskomu pisennomu folklori metodamy elektronno-akustychnoho ta statystychnoho analizu]. *The Collection of Scientific Articles of the M. V. Lysenko National Music Academy of Lviv [Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka]*, 41, 126–139. Access mode: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2017_41_12 [in Ukrainian].
- Naida, S. & Didkovskiy, V. Ukrainian Acoustics at the Turn of the Millennium. In *Proceedings of the 10th Convention of the European Acoustics Association 'Forum Acusticum 2023'*. Politecnico di Torino, Torino, Italy, September 11–15, 2023, (pp. 1965-1968). <https://doi.org/10.61782/fa.2023.0159>; URL: <https://dael.euracoustics.org/confs/fa2023/data/articles/000159.pdf> [in English].
- Pierce, J. R. (1983). *The Science of Musical Sound*. New York: W. H. Freeman and Company [in English].
- Plomp, R., & Levelt, W. J. M. (1965). Tonal Consonance and Critical Bandwidth. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 38(4), 548–560. <https://doi.org/10.1121/1.1909741> [in English].

- Rahn, J. (2022). Was Mesopotamian Tuning Diatonic? A Parsimonious Answer. *Music Theory Online*, 28(1). <https://mtosmt.org/issues/mto.22.28.1/mto.22.28.1.rah.pdf> [in English].
- West, M. L. (1994). The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts. *Music & Letters*, 75(2), 161-179. <https://doi.org/10.1093/ml/75.2.161> [in English].
- Yioutsos, N., Kamaris, G., Kaleris, K., Papadakos, C., & Mourjopoulos, J. (2018). Archaeoacoustic Research on Caves dedicated to Pan and the Nymphs in Attica, Greece. In *Proceedings of Euronoise 2018 – 11th European Congress and Exposition on Noise Control Engineering, Crete 27–31 May 2018*, (pp. 2169–2174). Heraklion, Crete: European Acoustics Association. URL: [https://eclass.uop.gr/modules/document/file.php/HAM134/Yioutsos%20Archaeo acoustic_Caves.pdf](https://eclass.uop.gr/modules/document/file.php/HAM134/Yioutsos%20Archaeo%20acoustic_Caves.pdf) [in English].

Stanislav Ostrovskyi

Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko (Sumy),
postgraduate student at the Educational and Scientific Institute of Culture and Arts
e-mail: ostrovskiychatl@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6418-7124

Spectral-cognitive model of the evolution of musical hearing: from the overtone series to the perception of harmony

Statement of the problem. *The study puts forward a theory about the spectral origin of musical art. The article investigates the formation of a cognitive model of the evolution of musical hearing, namely: how the human brain in the process of interacting with the natural source of the overtone series made a certain natural selection of frequencies, highlighting only a limited number of pitches from a wide continuum of sound frequencies, which later formed the basis of music as a phenomenon.*

Recent research and publications. *The issues of physical-acoustic and cognitive foundations of musical perception are developed by Ukrainian and foreign scholars. Among the classical works, it is worth noting G. Helmholtz (Helmholtz, 1895), who substantiated the physiological nature of consonance, and J. Pierce (Pierce, 1983), who combined acoustics with the psychology of perception; Neurophysiologic mechanisms of hearing were studied by P. Dallos (1992), and G. M. Bidelman and A. Krishnan (2009). Among the publications in recent years in this area, it is worth*

noting the works of such researchers as L. K. Gebauer, M. L. Kringelbach and P. Vuust (2012), who consider the relationship between musical pleasure and dopamine processes. The problems of acoustic properties of sound and their perception also find their place in the Ukrainian scientific tradition: A. Mazurenko (2017), O. Koriakin (2021), S. Naida and V. Didkovsky (2023).

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to form a spectral-cognitive model of the evolution of musical hearing, which combines the physical properties of sound oscillations, psychoacoustic regularities of its perception and neurophysiologic mechanisms of the emergence of the sense of consonance. The research is based on an interdisciplinary approach, which is covered a review of works on acoustics, psychoacoustics and neurophysiology, analysis of empirical data from archaeo-acoustics to build a holistic spectral-cognitive model of the evolution of musical hearing. The scientific novelty of the study lies in the integration of physical, psycho- and neurophysiologic data into a holistic evolutionary model of “ordered resonance”.

Research results. Monitoring and theoretical-analytical analysis of works on acoustics, psychoacoustics, neurobiology, and their synthesis reveals that in the conditions of constant interaction of human hearing with the harmonic spectrum during evolution, the cognitive mechanisms of our brain have developed, providing the brain with the ability to differentiate harmonic frequencies contained in the harmonic spectrum.

Conclusion. The process of listening to music and the accompanying phenomenon of aesthetic experience are a kind of reflection of certain natural laws of sound perception. Musical hearing in this context appears as an evolutionary adaptation to the detection of ordered resonance in the surrounding world, which manifests itself as an aesthetic “sense of beauty”, as recognition of natural symmetry.

Keywords: sound spectrum; overtone series; brain; evolution; overtones; musical hearing; consonance; neurophysiology; acoustics; psychoacoustics; resonance.

*Стаття надійшла до редакції 14.10.2025,
рекомендована до друку 12.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

УДК 781.6:78.071.1

DOI 10.34064/khnum1-77.13

Малий Дмитро Миколайович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент, старший викладач

кафедри композиції та інструментування, кафедри теорії музики

e-mail: dmytro.malyi@num.kh.ua

ORCID iD: 0000-0003-3751-5019

**Варіантна комбінаторика як техніка композиції:
творчий досвід автора**

Стаття присвячена варіантній комбінаториці як різновиду варіантної техніки, що має витоки у середньовічному багатоголоссі, поліфонії ars nova та фольклорних традиціях. Варіантна комбінаторика розглядається як техніка, що передбачає множинність форм роботи з мотивами чи іншими структурами при їх обов'язковій перестановці. У творчості композиторів XX століття спостерігаються як тотальні, так і часткові форми її використання. Від 2024 року автор статті застосовував та розвивав варіантну комбінаторику у власних творах, зокрема Симфонії, «Сонаті-веснянці» для флейти та фортепіано, «Двох веснянках», «Двох нескінченних мелодіях» для фортепіано. Мета представленої публікації – висвітлення основних принципів і прийомів варіантної комбінаторики як техніки композиторського письма на прикладі творів Б. Бартока, І. Стравінського, К. Орфа і власних композицій автора статті. Дослідження спирається на історико-генетичний, структурно-функціональний, компаративний та системний методи й підходи. У результаті окреслено загальні положення техніки варіантної комбінаторики, запропоновано метод аналізу музичних творів у цьому аспекті та розроблено типологію варіантної комбінаторики.

Ключові слова: композитор; музичний твір; техніка композиції; сучасне українське музичне мистецтво; аналіз твору; фортепіано; варіантна комбінаторика; автокоментар; типологія.



Постановка проблеми.

Варіантна техніка є однією з найбільш розповсюджених у композиторській практиці. Існує велика кількість форм і прийомів її використання (мотивна, ритмо-мотивна, модусна техніка тощо). Протягом віків композитори застосовували цей тип роботи з музичним матеріалом, оновлюючи і збагачуючи його. Нерідко композитори не усвідомлюють, який саме тип варіантності вони використовують, адже прийоми варіантної техніки можуть поєднуватися із застосуванням інших технік. Історія варіантності сягає часів середньовічного багатоголосся, епохи *ars nova*, а також має підґрунтя у фольклорних музичних традиціях слов'янської культури, що детально дослідила О. Верба¹ (2002).

Комбінаторика (принцип перестановок, монтажу), яка нерідко поєднується з варіантністю, набула нового вираження у творчості композиторів ХХ століття, попри те, що використовувалася ще у середньовіччі. У творах таких композиторів, як І. Стравінський, Б. Барток, К. Орф, О. Мессіан, можна виявити як тотальне, так і часткове застосування варіантної техніки (переважно мотивної), що поєднується з принципами комбінаторики.

Вибір теми цієї статті став результатом практичного досвіду автора з опанування варіантної техніки: у вересні 2024 року її прийоми у поєднанні з технікою комбінаторики вперше були тотально використані у *Симфонії*, надалі ця техніка втілилася у циклі «*П'ять архайчних пісень*» для квартету дерев'яних духових, «*Серенаді*» та «*Двох нескінченних мелодій*» для фортепіано, а на початку 2025 року – у «*Двох веснянках*» для фортепіано та «*Сонаті-веснянці*» для флейти з фортепіано. Виходячи з того, що основою цієї техніки є множинність форм роботи з мотивами та їх обов'язкове чергування, пропонуємо визначити її як *варіантну комбінаторику*.

На сьогодні техніка варіантної комбінаторики (далі – *ТБК*) є доволі поширеною у композиторській практиці, але кожен митець реалізує її принципи з позицій особистого бачення. У цій статті вони

¹ Нині О. Александрова.

розглядаються крізь призму втілення у власних творах автора, що передбачає їх індивідуальну інтерпретацію.

Останні дослідження і публікації за обраною темою. Техніка варіантної комбінаторики розглядається в дисертації О. Верби (2002). Водночас її складові – варіантність і комбінаторика – були предметом численних наукових розвідок. Тему *варіантності*, окрім згаданої праці О. Верби, порушують дослідження Н. Посікіри-Омельчук (Посікіра-Омельчук, 2020), Г. Савченко (2020а) і Н. Мазуриної (варіантність у пісенному фольклорі) (Мазуріна, 2019). О. Верба трактує варіантність як «різновид варіювання, що виражений за допомогою асиметричних змін повторювального первинного інтонаційно-конструктивного утворення» (Верба, 2002: 53), розглядаючи її як техніку організації звукового матеріалу, принцип тематичного розвитку, метод художнього моделювання, а також визначає варіантну форму як окремий тип композиції (там само: 54). Також дослідниця окреслює загальні прийоми варіантної техніки: у межах школи Нотр-Дам (епоха Перотіна) – варіантно-мотивна повторність, варіантна комбінаторика, модусне варіювання, варіантна розробковість (там само: 37); у поліфонії *ars nova* – ритмо-мотивна комбінаторика, мотивна варіантність, конструювання форми на варіантній основі (там само: 39–41). Ці прийоми, своєю чергою, можна розглядати як окремі типи варіантної техніки, адже кожен з них передбачає власний принцип роботи з музичним матеріалом. Варіантну комбінаторику науковиця визначає як «специфічний для кінця XII століття вид техніки, який представлений тембровим варіюванням одного й того ж матеріалу шляхом перестановок поспівок, фраз із голосу в голос» (там само: 37). Не можна стверджувати, що наведене визначення цілком відповідає техніці, позиції якої окреслені в цій статті і застосовані автором на практиці, однак запропонована дефініція є найбільш дотичною до неї.

Н. Посікіра-Омельчук (2020) розглядає варіантність як принцип розвитку в контексті творчості українських композиторів, зокрема В. Барвінського, М. Скорика, М. Камінського, Д. Задора, М. Колесси, але не аналізує її як техніку композиції. Г. Савченко (2020а) вивчає

принцип багатофігурності, мелодичної та мотивної варіантності в оркестровому письмі І. Стравінського.

Питання *комбінаторики* не є поширеною темою в музикознавстві, проте йому присвячено низку досліджень, зокрема статті О. Сокола (1976), Г. Савченко (2020b, 2021), дисертацію О. Кузьмук (2020), також воно розглядається у навчальному посібнику з поліфонії в українській музиці І. Пяковського (Пяковський, 2012) (стосовно творів Л. Грабовського). Принцип комбінацій у фортепіанній творчості Б. Бартока частково висвітлено у статті А. Геді (2020). Г. Савченко вивчає поняття комбінаторики з точки зору її *онтологічних засад* – у зв'язку з математикою та візуальними видами мистецтва (Савченко, 2020b: 187), а також як принцип *оркестровки І. Стравінського*, де комбінаторика виявляється: «...в оперуванні дрібними тембро-фактурними елементами і структурами, що зумовлено типом тематизму композитора на основі інтервальної і мотивної варіантності» (там само: 188), «в прийомах тембрових передач і переключення <...> підключення / відключення голосів фактури (тембрів) по вертикалі та горизонталі» (там само: 189). У дисертації О. Кузьмук (2020) комбінаторний принцип розглянуто досить ґрунтовно: дослідниця зазначає, що він «є одним із найстаріших в еволюції поліфонічного мислення» (Кузьмук, 2020: 7). Аналізуючи його у контексті творчості А. Веберна, А. Шенберга, Б. Бартока й інших композиторів, вона доходить висновку, що комбінаторика і симетрія є «провідними принципами структуроутворення в серійних, серіальних і вільно-атональних творах» (там само: 16).

Інший тип варіювання – *варіативність*² – окреслює О. Фартушка, розглядаючи варіативне остинато як «принцип музичного мислення І. Стравінського» (Фартушка, 2021: 63) і типову ознаку його стилю в ранній період творчості (там само: 93). Окрім того, дослідник простежує прояви варіативності у творах Д. Лігеті (там само: 102) та В. Вітмена (там само: 167).

² Варіативність є предметом дослідження О. Котляревської (1996).

У результаті огляду праць, в яких фігурує творча постать І. Стравінського, постає певна термінологічна проблема. О. Сокол визначає метод І. Стравінського як інтервально-комбінаційний (Сокол, 1976). Г. Савченко зазначає, що саме інтервальна та мотивна варіантність є основою тематизму творів І. Стравінського в контексті принципу комбінаторики (Савченко, 2020b: 188). Натомість О. Верба застосовує поняття «мотивна техніка», «варіантна техніка» і «варіантне остинато» (Верба, 2002: 43–46). О. Фартушка, своєю чергою, оперує терміном «варіативне остинато» (Фартушка, 2021: 63). На наш погляд, множинність подібних понять, з одного боку, зумовлена контекстом, у якому дослідники розглядають цю техніку, а з іншого – є результатом різних музикознавчих інтерпретацій.

Інше поняття, яке корелює з темою статті, – *варіантно-варіаційний тип розвитку*. Зокрема, у дисертації Ян Цзін (2025) аналізується «Веснянка» № 1 для фортепіано автора цієї публікації³, де ТВК була застосована тотально. Досліджуючи цей твір, науковиця зазначає: «В основу розгортання форми покладений варіантно-варіаційний розвиток теми в дусі архаїчних фольклорних пісень, однак у фактурному обрамленні професійної музики» (Ян Цзін, 2025: 126). Актуальним аспектом праці також є визначення застосованих прийомів: варіантне розширення поспівок, звуковисотне варіювання, внутрішні фактурні зміни, прийоми фактурних «перебивок» і «врізок» (там само: 126–128).

Огляд наявних досліджень показує, що теми варіантності та комбінаторики в музиці є достатньо дослідженими, проте автору цієї статті не відомі наукові праці, які безпосередньо розглядали би варіантну комбінаторику як техніку композиції та містили наочні приклади її застосування у процесі написання музичного твору.

Мета цієї публікації – висвітлення основних принципів і прийомів варіантної комбінаторики як техніки композиторського письма на прикладі творів Б. Бартока, І. Стравінського, К. Орфа та власних композицій автора статті.

³ Також досліджуються інші фортепіанні твори автора: Варіації «*Lamento*» (2022) і цикл «Діатонічні етюди» (2024).

Методологія дослідження. Стаття ґрунтується на наукових методах сучасного музикознавства: *історико-генетичному* – для визначення засад і історії використання прийомів, що становлять основу техніки варіантної комбінаторики; *структурно-функціональному* – для аналізу обраних творів із точки зору будови мотивів, фраз, їх трансформацій, пермутацій і комбінацій; *компаративному* – для порівняння прийомів і принципів ТВК у творах різних авторів, як і у творчості окремого композитора; *системному підході* – для комплексної оцінки використання ТВК як феномена сучасної композиторської практики.

Виклад основного матеріалу дослідження.

В основі мотивної варіантності⁴ закладена множинність форм роботи з мотивами, тоді як під комбінаторикою розуміються перестановки як мотивів, так і будь-яких інших структурних одиниць музичного тексту (фраз, інтервалів, акордів, сонорних / тембрових структур, кластерів, «пустих» тактів тощо). Техніка варіантної комбінаторики, на наш погляд, не заперечує мотивної варіантності чи ритмо-мотивної комбінаторики, адже варіантність є загальним принципом, який передбачає можливість роботи з будь-якими структурами, а не лише з мотивами.

Далі розглянемо передумови формування техніки варіантної комбінаторики, а також особливості використання її прийомів у межах інших композиторських технік.

Принципи, залучені в ТВК, використовуються в поліфонії, додекафонії, серіалізмі, мінімалізмі, а також в авторських композиторських методах (наприклад, у О. Мессіана, А. Пярта). Так, у додекафонії чи серійній техніці основними принципами роботи з серією виступають пермутації – R, I, RI⁵ (серійні форми) (див.: Войтенко, 2023: 29), похідні ряди (там само: 77), транспозиція (там само: 72–73), а також можливі прийоми редукції й аддикції серії тощо. У репетитивному мінімалізмі подібні принципи (насамперед два останніх) можуть реалізовуватися в межах патерну або такту, здебільшого через трансформації

⁴ Свого роду варіацій «... на ряд мотивних комірок» (Верба, 2002: 40).

⁵ Лат. – Retroversus, Inversus, Retroversus–Inversus.

мотиву або фрази⁶. У творчості А. Пярта можна знайти приклади редукції та аддикції⁷, у Л. Грабовського – мікроваріантну комбінаторику гармонічних інтервалів (за І. Пясковським, який аналізує твір «Візерунки» для гобоя, альту та арфи) (Пясковський, 2012: 161–165), а також серійну комбінаторику ритмічних формул (там само: 168) у контексті розгляду «*Concerto misterioso*».

О. Мессіан використовував варіантність і перестановки мотивів або фраз у межах власної техніки, докладно описаної в праці «*Техніка моєї музичної мови*» (Messiaen, 1956). У главі II він подає два основні прийоми роботи з ритмічним компонентом, які ґрунтуються на: 1) збільшенні або зменшенні тривалості однієї з ритмічних формул (у контексті її довжини), який, як зазначає О. Мессіан, запровадив І. Стравінський (там само: 14); 2) використанні ритму «рагавардхана», що дозволяє добавляти додаткові тривалості (там само: 14–15) – один із характерних прийомів композитора. У главі X «Мелодичний розвиток» О. Мессіан наводить можливі варіанти мелодичного варіювання: подрібнення, зміна регістру, перестановки звуків (там само: 35–36). Водночас він не описує принципів перестановки варіантів мотивних структур, хоча на практиці їх застосовує, зокрема у симфонічній медитації «*Забуті приношення*», симфонії «*Турангаліла*», *Прелюдії № 4* для фортепіано та інших творах.

У контексті творчості автора статті техніка варіантної комбінаторики виникла у зв'язку із застосуванням нелінійного принципу організації

⁶ Зокрема, у творі С. Райха «*Pianophase*» для двох фортепіано, починаючи з 16 п'ятерну, відстежується прийом редукції мотиву, а з 27-го – подвійна редукція. У свою чергу, в Етюді № 2 для фортепіано Ф. Гласса відбувається аддикція мотиву.

⁷ Наприклад, у творі «*Fur Alina*» композитор реалізує принцип поступового розширення та звуження мотивної структури, що відбувається через зміну кількості звуків у межах такту. З 1-го по 8-й такти відбувається розширення – від одного до восьми звуків, натомість із 9-го по 14-й – звуження, зменшення кількості звуків від семи до двох. У творі «*Fratres*» також здійснюється розширення мотиву через додавання звуків (аддикції), що відбувається в межах метричної схеми: 7/4 – 9/4 – 11/4, яка кожного разу повторюється двічі і завершується двотактовим рефреном.

музичного матеріалу, який був уперше реалізований у музиці до вистави «ХАРТЕДЕ 20» (серпень 2024). Були створені окремі, незалежні одна від одної, партії для кларнета, віолончелі та фортепіано, що виконувалися алеаторно за принципом комбінаторики, тобто із перестановкою мотивів, фраз та інших структур. У цьому творі кожна партія складається з окремих патернів (умовно позначимо їх як *a*; *b*; *c*...), послідовність яких музиканти мали обирати самостійно, наприклад⁸: *a-b-a-b-c-a-c-b-b-d*. Патерни включали не лише мотиви чи фрази, а й сонорні співзвуччя, а також розширені прийоми гри: у віолончелі – *col legno*, *glissando col legno*, удари по деці, гра на підгрифнику; у кларнета – кліки клапанами, беззвучне дихання в мундштук тощо. Вибір конкретних патернів і їхньої послідовності залежав від перебігу сценічної дії, а також спеціальних умов, узгоджених попередньо. При створенні цієї музики автор насамперед керувався принципом комбінаторності, майже не застосовуючи спеціальної роботи з мотивами, що підготувало підґрунтя для переходу до ТВК.

Як і будь-яка техніка композиції⁹, варіантна комбінаторика має ґрунтуватися на певних правилах і прийомах. Розглянемо основні її положення, сформульовані як результат творчого досвіду автора.

1. В основі техніки варіантної комбінаторики закладені такі принципи організації матеріалу: пермутації мотивів (фраз або інших структур музичного тексту), трансформації – варіантне розширення або звуження (аддикція / редукція), також збільшення або зменшення ритмічних чи мелодичних елементів; сегментація – розподіл мотиву на менші елементи; звуковисотне варіювання, зокрема транспозиції; повтори – як цілого мотиву, так і його частин; комбінування цих прийомів між собою, як-от: мотив у інверсії та збільшенні, редукція мотиву у збільшенні, одна половина мотиву у збільшенні, інша – у зменшенні тощо.

⁸ Наведена послідовність є довільною.

⁹ Щодо терміну «техніка композиції» звернемося до статті О. Жаркова (2021), у якій автор визначає останню як «...набір правил. ... Окремий прийом стає саме прийомом техніки композиції, якщо він повторюється в різних творах різних композиторів, як правило, виконуючи різні художні завдання» (Жарков, 2021: 13).

2. Згідно з напрямом руху, мотиви бувають висхідними, низхідними, зигзагоподібними, мішаними; вони можуть об'єднуватися у фрази.

3. У межах твору або циклу ТВК може застосовуватися як частково, так і тотально. Її можна реалізувати як в одному голосі (інші голоси при цьому можуть виконувати різні фактурні функції), так і в кількох або навіть у всіх голосах одночасно.

4. У ТВК довжина мотиву зазвичай відповідає одному такту (або патерну – залежно від концепції та можливого застосування додаткових технік). Через це твори, написані у ТВК, відзначаються метричною варіативністю – майже в кожному такті змінюється розмір.

Розглянемо більш докладно комбінації, пермутації та трансформації мотивів.

1. **Комбінації** (перестановки) мотивів є головною ознакою ТВК. Перестановки можуть здійснюватися у межах як квадратної, так і неквадратної будови. Головною умовою при цьому виступає наявність щонайменше двох мотивів, принципи організації яких різняться між собою за кількістю звуків, напрямом руху, ритмічним або звуковисотним компонентом. У деяких випадках лише у конкретному контексті можна розглядати інший мотив як контрастний або трансформований. Утім, при застосуванні ТВК обов'язково у певний момент має з'явитися мотив, який є або трансформованим, або контрастним до попереднього. Таким чином, відбувається перестановка як контрастних, так і трансформованих мотивів. Крім того, у межах ТВК можливе використання перестановок «пустих» тактів. Натомість застосування різних мотивів або їх почергового повторення у межах певної структури ще не є свідченням використання ТВК. Наприклад, структури aa_1bc ; $abcd$; $aabb$ не можна розглядати як приклади ТВК у строгому розумінні. Однак такі структури вже мають потенціал розвитку у бік ТВК за умови подальшої трансформації та комбінування мотивів.

2. Використання **пермутацій** в межах певної структури. Із основної форми (P) можуть утворюватися її інверсія (I), реверсія (R), реверсія інверсії (RI), а також інші можливі варіанти (наприклад, квінтові

чи квартові мутації¹⁰, які в цій статті не розглядаються, оскільки вони ще не застосовувалися автором на практиці, і наразі невідомо, чи використовували їх інші композитори поза додекафонією).

3. *Трансформації* можуть відбуватися на рівні як звуковисотної організації, так і ритмічної структури: збільшення чи зменшення тривалостей, а також через аддикцію чи редукцію звуків мотиву. Найпростішою формою трансформації можна вважати зміну висоти окремих звуків або їх групи. Іншою поширеною формою є транспозиція мотиву – перенесення з точним збереженням інтервальної структури.

Тривалості у збільшенні / зменшенні. При збереженні або зміні звуковисотності можуть змінюватися тривалості – одного, кількох чи всіх звуків, які можуть бути подовжені або скорочені у певну кількість разів (зазвичай від 1/2).

При використанні *аддикції* звук чи кілька звуків (пауза / паузи) можуть додаватися як «до» або «після», так і «між» звуками мотиву при збереженні його звуковисотності. Можливе як повторення звука з мотиву, так і додавання іншого. При *редукції* мотиву відбувається усунення певних звуків – на початку, наприкінці або всередині мотиву. Редукція може привести до повного зникнення звуків у такті (чи частині форми), що дає змогу працювати із «пустими» структурами. Іншою формою роботи з мотивами, яка частково належить до редукції, є *сегментація* – поділення структури на сегменти.

Головним наслідком трансформації мотивів є зміна тактового розміру, внаслідок чого утворюється ряд неоднакових за довжиною ритмічних фігур, які комбінуються між собою.

Задля зручності подальшого аналізу музичних прикладів із застосуванням ТВК пропонується спеціальна система умовних позначень мотивів або інших (звукових) структур¹¹ (яка у ряді випадків може лише приблизно відображати той чи інший тип модифікації) (Табл. 1).

¹⁰ Див.: Войтенко, 2023: 63–66.

¹¹ Наведені варіанти можуть утворювати велику кількість комбінацій між собою, наприклад: aI+; AR-; -Ar~ тощо.

Таблиця 1. Система умовних позначень мотивів.

a	Первинний
al	Інверсія
aR	Реверсія
aRl	Реверсія інверсії
ar~	Ритмічно змінений
ap~	Звуковисотно змінений
a+; +a; +a+; a++	Аддикція
a-; -a; -a-; a-	Редукція (також – сегментація)
A	У збільшенні
a	У зменшенні
F	Будова, де відсутня ТВК

Пропонуємо також класифікувати ТВК за трьома *типами*.

1. **Лінійний регламентований** – найпростіша форма ТВК, у якій допускається комбінація ритмічних комірок із трансформаціями висоти й ритму без сегментування, з можливими пермутаціями. Характерною ознакою цього типу є відсутність зміни метру в межах повторювальної структури, зазвичай без розширення періоду.

2. **Лінійний нерегламентований («класичний»)** – у межах сталої форми здійснюється нерегламентована перестановка мотивів із пермутаціями та трансформаціями, що зумовлюють утворення нових ритмічних фігур. Можливе розширення періоду. Послідовність мотивів будується так, щоби розміри тактів постійно змінювалися (повтор одного й того самого розміру допускається не більше двох-трьох разів поспіль).

3. **Нелінійний («нескінченна мелодія»)** – характеризується нерегламентованою перестановкою мотивів із застосуванням пермутацій і трансформацій. За рахунок уникнення повторюваності створюється ефект нескінченної мелодії. Існують два варіанти фіксації нотного тексту: регламентований – із повною фіксацією структури композитором; нерегламентований – лише запис структур без комбінацій.

Описані типи можуть розгортатися в контексті таких варіантів роботи з мотивами (Табл. 2):

Таблиця 2. Варіанти роботи з мотивами.

Варіанти роботи з мотивами в межах ТВК	Типи ТВК		
	Перший	Другий	Третій
1. Монотематичний – використання одного мотиву та його варіантів, отриманих шляхом пермутацій і / або трансформацій (зміни ритмічної, звуковисотної структури тощо).	[a aR a al] – [al a aR al]	[aa-a+] – [a+a-a]	a a+ a- a+ a+ +a-a+ +a~ a+ a~ a~ a- a+ a~
2. Політематичний без варіантності – послідовне використання різних мотивів без застосування трансформацій чи перестановок.	[abab] – [cbca]	[abac] – [bac] – [dadbe] – [beab]	Abaacabcbabd
3. Змішаний – поєднання різних мотивів із одночасним застосуванням до них як трансформацій, такі пермутацій.	[a ar~ a b] – [a ar~ ac] – [b c a al] – [bcba]	[aal+balc] – [paalcb] – [cdcala] – [cdbc]	a a+ b a+ c b c- b+

Керуючись спеціальними позначеннями з *Таблиці 1*, проаналізуємо окремі фрагменти творів Б. Бартока, К. Орфа, І. Стравінського та автора цієї публікації, в яких простежується ТВК, а також визначимо відповідні їй типи згідно із запропонованою класифікацією.

Розглянемо п'єси для фортепіано із циклу «*Мікрокосмос*»¹² (1926–1939) **Б. Бартока**.

№ 133 «*Синкопи*» (том V). У цій п'єсі кожен такт складається із двох або трьох мотивів. Наведемо схему перших двох речень, у яких цифрами позначено такти, а великою літерою – розділ форми¹³:

A – 1. a a b; 2. a ar.~ -b; 3. c; 4. -c cc

5.a aI b; 6.a ar.~ -b; 7.cI cI-; 8. cIcI- cI

Оскільки у п'єсі спостерігаються трансформації та комбінації мотивів у межах чіткої квадратної структури (4+4), що формує період, то, згідно з типологією, приклад відповідає другому типу ТВК.

Розглянемо п'єсу № 136 «*Цілотонова гама*» (том V). У перших двох реченнях кожен такт відповідає окремому мотиву, що складається з трьох або чотирьох звуків (такти № 1–12):

A – ||: a b c | a br.~ d :||

У п'єсі використано ритмічну трансформацію мотиву в межах неквадратної структури періоду (3+3) без зміни метру. Така організація відповідає першому типу ТВК.

У п'єсі № 140 «*Вільні варіації*» (том VI) проаналізуємо два періоди, в яких друге речення кожного є розширеним:

A – a b a b+ | a+~ b- F

A₁ – a b a b+ | a+~ b- F

При повторі періоду спостерігається інверсійний рух крайніх голосів у межах оберненого контрапункту октави ($J_v = -14$). Оскільки в п'єсі наявні комбінації, пермутації та трансформації мотивів, що зумовлюють зміну тактових розмірів, приклад відповідає другому типу ТВК.

У п'єсі № 141 «*Тема і відповідь*» (том VI) розглянемо два перші речення, з яких друге є розширеним:

¹² Надаються аналізи лише тих п'єс, у яких чітко виявляється застосування ТВК. У інших зі 153-х п'єс вона або відсутня, або використана частково, або не може трактуватися однозначно.

¹³ У подальших аналізах – за аналогією.

$A - a b c | a b- c d$
 $A_1 - a b c p \sim | a b- c p + \sim$
 $B - a b b r \sim b | a r \sim a r \sim b r \sim b r \sim$

У розділах **A** і **A₁** використано комбінації, пермутації та трансформації мотивів зі зміною метрики, що дозволяє констатувати наявність другого типу ТВК. Водночас розділ **B** має квадратну будову без зміни розмірів, що свідчить про застосування її першого типу.

Звернімося до іншого прикладу – кантати «*Carmina Burana*» (1936) **К. Орфа**. У творі є дві оркестрові частини (№№ 6 і 9), які мають риси ТВК. Розглянемо їх.

Наведемо схему частини № 6 «*Uf dem Anger*» (Tanz):

$A - ||: a b a b b p. \sim : ||$
 $B - [c d c d | c e c p. \sim E p \sim b 1 p. \sim b p. \sim]$
 $A_1 - \text{рефрен}$
 $C - ||: a b b- a p. \sim c b+ F: ||$
 $A_2 - \text{рефрен}$

У цьому номері рефрен **A** складається з двох речень, по п'ять тактів кожне, що разом утворюють період. Епізод **B** має також два речення: перше – чотиритактове, друге – розширене до шести тактів завдяки додаванню трансформованих мотивів. Попри розширення, повторювальність свідчить про належність до другого типу ТВК. У епізоді **C** застосовано нерегламентовані перестановки, однак збереження структури речень також вказує на другий тип.

№ 9 «*Reie*» (оркестровий вступ):

$||: a b b+ | a b b++ a p. \sim : || : c c s p. \sim+ : || [d d d+ -]$

Зі схеми видно, що перше речення складається з трьох тактів, друге – розширене до чотирьох. Далі композитор використовує точне повторення всього періоду. Наступне речення побудоване за іншим принципом: спочатку відбувається повтор фрази *c*, після чого композитор розширює її. У обох номерах застосовано як квадратні, так і неквадратні структури, використано контрастні і трансформовані мотиви, а також присутня регулярна повторювальність. Усе це дозволяє віднести ці приклади до другого типу використання ТВК.

Одним із найбільш відомих композиторів, які застосовували варіантну техніку, поєднуючи її з комбінаторикою, був **І. Стравінський**. Розглянемо декілька сцен з балету «**Весна священна**» (1912–1913). У сцені «**Гра умикання**» останній розділ (ц. 47) має таку структуру:

a b b₁ b₁ b a b a+ b b₁ – a+ b₁ F

Виходячи зі схеми, можна стверджувати, що тут реалізовано третій тип ТВК – нелінійний, оскільки порядок вступу мотивів не є регламентованим. Наведемо схему сцени «**Таємні ігри дівчин. Ходіння по колах**»:

A (ц. 91–92) – a b a b+ | c c+ d – |

B (ц. 93) – F (4 т.) a a+ a- aI~

B₁ (ц. 94–96) – a b a+ a | a b a | a b a |

C (ц. 97–98) – F (2 т.) a b a+ b aI aI+

D (ц. 99–103) – a a a a | a a a a1 b | a1 c c+ | F

У цифрах 94–96 вступ мотивів не регламентується тактовою сіткою. Зі схеми видно, що в розділі **A**, при другому проведенні, мотиви *b* і *c* розширюються: в цих тактах додається ще одна доля. Це вказує на певну регламентованість і квадратність, що свідчить про другий тип ТВК. Розділ **B** презентує нову тему, у якій мотиви не співвідносяться з тактовою сіткою і вступають нерегламентовано, що є ознакою третього типу ТВК. У розділі **C**, окрім варіантного розширення мотивів, застосовується прийом проведення мелодії в інверсії. У розділі **D** з'являється первинний мотив сцени, який неодноразово повторюються без горизонтальних змін (зберігаються мелодичний малюнок і ритм). Однак спостерігається комбінаторика мотивів різних оркестрових груп (тембрів). Цей прийом описує Г. Савченко у своїй статті про оркестрове письмо І. Стравінського (хоча й поза контекстом саме цього твору): «Комбінаторність виявляється також в прийомах тембрових передач і переключення, коли тематична структура доручається декільком тембрам шляхом подрібнення, передачі або через зіставлення» (Савченко, 2020b: 188).

Аналіз цього фрагменту балету свідчить, що навіть у межах невеликої сцени композитор застосовує широкий арсенал прийомів варі-

антної (мотивної) комбінаторики, створюючи контраст із розділами, де ця техніка відсутня або реалізована мінімально.

Проаналізуємо головну партію «*Сонати-веснянки*» для флейти і фортепіано (2025) автора публікації¹⁴. Твір є одночастинним, побудованим у сонатній формі з кодою. Структура мотивів головної партії, кожен з яких дорівнює одному такту, має такий вигляд:

A – a b a c | a b+ a c+ | e p.- e- e d | e p.~ e-+ e+ d+

B – a b a+ br.~+ | a br.~+ b+ b++

A₁ – a b a c | aI b+ ap.+ ap.++ .

У розділах **A** і **B** мелодію викладає партія флейти, тоді як у розділі **A₁** – фортепіано. Структура першого періоду є квадратною (4+4 такти), натомість другого – неквадратною (5+5), що досягається завдяки додатковому повтору трансформованого мотиву «e». Як видно зі схеми, у цьому розділі наявна регулярна повторювальність, що дозволяє віднести застосовану в ньому ТВК до другого типу. Далі розглянемо початок побічної партії:

a a- | A a-+ a- | Ap~ a-+ -Ap~ | a-++ – a--.

У темі використано один мотив (a), який зазнає різноманітних трансформацій – редукції (сегментації), аддикції, а також подається у збільшенні (A), що не є розповсюдженим прийомом. Попри множинність форм одного мотиву, у темі простежується регулярна повторність, що дозволяє віднести її до другого типу ТВК, що тяжіє до третього.

Проаналізуємо «*Дві нескінченні мелодії*» для фортепіано (2024)¹⁵. У № 1 використано комбінації без трансформацій, у № 2 – комбінації з трансформаціями і сегментаціями.

Вже з моменту задуму цикл було орієнтовано на реалізацію третього типу ТВК, що передбачає створення «нескінченної» мелодії.

¹⁴ Прем'єра відбулася 28 квітня 2025 року в залі Національної спілки композиторів України (Київ) у межах фестивалю «Київські музичні прем'єри» у виконанні Н. Кожушко-Максимів (флейта) та Р. Кіт (фортепіано). Аналізуються лише перша головна і початок побічної партії Сонати, оскільки протягом більшої частини твору застосовується другий тип ТВК.

¹⁵ Написані наприкінці 2024 року й виконані автором у Харкові 28 січня на лекції-концерті «KE HE CE PE, або як створити авангардну музику до вистави».

Оскільки форма твору не є регламентованою, її розділи можна виокремити лише умовно – відповідно до вступу нового мотиву (позначено символом «|»). Твір має два варіанти виконання і запису нотного тексту: лінійний – з фіксованою послідовністю комбінацій; нелінійний – із довільними повторами та перестановками мотивів.

Наведемо структуру «*Нескінченної мелодії*» № 1 (у лінійному варіанті викладу), де «–» – пауза, а «|» – вступ нового мотиву або фрази.

aba – **aaba** – | **ca** – **ca** – **ab** | **dabdacdcd** |
edecaedceb | **fafcdafedfcabcdeaf** | **gfagcdbggedgfb** |
hbahcfdehghgbgedbeda – **ba** – **abba** – **da** – **d** – | **iei**–

У творі простежується принцип поступового збільшення довжини структури: від коротких мотивів (2–3 звуки) до фраз, що складаються з кількох мотивів. Зокрема, *a* – мотив із трьох звуків; *b* – із двох; *c* – із трьох; *d* – із чотирьох; *e* – мотив із восьми шістнадцятих; *f*, *g*, *h* – фрази, кожна з яких поєднує три різні мотиви, що контрастують за ритмічними і метричними характеристиками; *i* – мотив із трьох звуків, що з'являється в останньому розділі.

Фінальне проведення мотиву «*i*» подається в редукованому вигляді, що символічно позначає відкритість і потенційну можливість продовження розвитку, тобто ідею нескінченності. Мотивні структури контрастують між собою, що підкреслюється за допомогою метроритмічної організації, артикуляції та реєстрового розміщення.

У «*Нескінченній мелодії*» № 2 додаються трансформації мотивів, зокрема редукції у багатьох варіантах. Використано лише п'ять мотивів, що походять із № 1: у первісному вигляді – *a*, *b*; у трансформованому – *c*, *d*, *e*. У творі активно застосовується принцип повтору. Для його позначення введено символ **x*** – у місцях, де кількість повторів перевищує два. Також використано редукції (сегментації) мотивів: «*-» – редукція другої частини мотиву; «-*» – редукція першої частини; «*-» – редукція всередині мотиву; «*-» – подовжена редукція тощо:

a **a** – **a** – **a** – **a** – **a** – **a** – **a** – **a** – **a** – **a** – |
b – **b** – **a** – **a** – **b** – **b** – **b** – **a** – **a** – **b** – **a** – **b** – **a** – **b** – **b** – **a** – **b** – **b** – **(x3)** **b** – **b** – **a** – **a** – |

c c- c a a- a- b- b -b a -a -a -b -b b c- c- c -c b c- -b -b -a(x3) b- b-
-c c- c a -c -c c-(x5) c -c c |

d c- c d- d- d d- a b -b -c c- c- c d- d d d-- -d d--- -d ---d -d- d--- d-
- d- d -d(x3) d---(x7) d-- d --d ---d ---d --d c --d d c- c- c -b -b a b- b- b
a b c -c d- d-- d d---(x10) d-- d-- d- d---(x5) d -d c- c- -d b- b -b c- c- -d
-c -a(x3) -b(x3) -a(x4) --d- --d- -b c- c- -a -a --d- --d- d-- d-- -a(x5) --d-
d---(x5) -a -a d--- d--- b- b -a(x3) d---(x3) -d -d c-(x3) d-- d- d-- d-- d-
d- c -c -a(x9) |

е

У цьому номері кожен умовний розділ є більшим за попередній, а останній – «е», подібно до останнього мотиву в першій мелодії, позначає потенційний початок нового розділу, що також свідчить про ідею «відкритої», «нескінченної» форми.

Висновки.

Поєднання техніки варіантності з комбінаторикою відкриває нові шляхи у методі роботи і розвитку музичного матеріалу. Не намагаючись копіювати чи наслідувати інших композиторів, автор статті знайшов принципи та прийоми використання такого поєднання, що, на перший погляд, здаються очевидними і не потребують пояснення. Проте не вдалося знайти досліджень, де ці прийоми розглядалися б саме в контексті варіантної комбінаторики і водночас служили наочними прикладами щодо її практичного застосування.

Описані в статті прийоми роботи з мотивами та їх комбінаціями не є вичерпними. Більше того, в межах варіантної комбінаторики можна реалізовувати різні техніки – модальну, додекафонну, серійну чи серіальну; алеаторику й сонористику тощо.

У статті виокремлено три типи ТВК, залежно від прийомів і принципів роботи з матеріалом:

- перший тип має найменш виражені ознаки ТВК і включає лише окремі її елементи;

- другий (або «класичний») є найбільш поширеним, перехідним від першого до третього. У ньому чітко виражена повторювальність,

але з нерегламентованою комбінаторикою структурних одиниць (мотивів, фраз тощо);

– третій тип («нескінченна мелодія») є радикальним варіантом ТВК, де відсутні межі початку і кінця розділів форми (або є умовні).

Проведений аналіз виявив, що у творах Б. Бартока та К. Орфа найпоширенішим типом ТВК (згідно із запропонованою типологією) є другий, у якому реалізується повний спектр варіантних прийомів роботи з мотивами. У творах І. Стравінського, натомість, більшою мірою представлений третій тип, який нерідко чергується з іншими. «Соната-веснянка» для флейти і фортепіано та «Дві нескінченні мелодії» для фортепіано автора статті були включені до аналізу з метою демонстрації задіяних принципів варіантно-комбінаторної роботи. У цих творах реалізуються другий і третій типи ТВК.

Аналіз творів також виявив варіанти роботи з мотивами (див. *Табл. 2*): найчастіше композитори використовують третій варіант – «змішаний», частково другий – «політематичний без варіантності». У опусах автора публікації трапляється й перший варіант – «монотематичний» (наприклад, побічна партія «Сонати-веснянки»; перший (умовно) розділ «Нескінченної мелодії» № 2).

Зауважимо, що застосування ТВК є ознакою структурного мислення композитора¹⁶, оскільки передбачає свідоме компонування музичного матеріалу. Імпровізаційний підхід тут мінімізується або відсутній, натомість залучаються різні форми опрацювання структур музичного тексту.

При використанні ТВК існує ризик створення подібних варіантів комбінацій, що може привести до одноманітності. Уникнути цього (якщо це важливо для композитора) можна через урізноманітнення ладогармонічної, метроритмічної, структурної, фактурної організації твору, впровадженню й інших технік тощо.

¹⁶ За О. Вербою (2002: 46) – друга гілка варіантності (від середньовічного багатоголосся).

Перспективи досліджень. Попри те, що у творчості автора статті наявні приклади застосування ТВК поза межами роботи з мотивами, зокрема у сфері сонорних, шумових структур, а також композиції з використанням розширених прийомів гри на різних інструментах, ці аспекти у пропонованій публікації не розглядалися. Недостатньо вивченими залишаються й принципи поєднання варіантної комбінації з іншими композиторськими техніками, що відкриває широкі можливості для розробки та досліджень нових методів письма.

ЛІТЕРАТУРА

- Верба, О. (2002). *Варіантність та її композиторські закономірності (на прикладі інструментальної музики українських та російських композиторів 70–90 рр. ХХ ст.)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ [рос.].
- Войтенко, О. (2023). *Теоретичні основи дванадцятинової композиції*. Київ: Фенікс.
- Геді, А. (2020). Еволюція Фортепіанного стилю Бели Бартока. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 57, 45–60. <https://doi.org/10.34064/khnum1-57.03>.
- Жарков, О. (2021). Техніка композиції в сучасному науковому дискурсі. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 132, 9–23. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249945>
- Котляревська, О. (1996). *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Кузьмук, О. (2020). *Взаємодія поліфонічного та гармонічного принципів музичної організації у творах композиторів ХХ століття: специфіка оновлення, методи аналізу*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Мазурина, Н. (2019). Система чинників варіантності в пісенному фольклорі. *Народознавчі зошити*, 4(148), 842–849. <https://doi.org/10.15407/nz2019.04.842>
- Посікіра-Омельчук, Н. (2020). *Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів.
- Пясковський, І. (2012). *Поліфонія в українській музиці*. (Навчальний посібник). Київ: НМАУ.

- Савченко, Г. (2020b). Комбінаторність як константний принцип оркестрового письма І. Стравінського. *Аспекти історичного музикознавства*, 21, 180–193. <https://doi.org/10.34064/khnum2-21.12>
- Савченко, Г. (2020a). Багатофігурність в оркестровому письмі І. Ф. Стравінського неокласичного періоду (на прикладі балету «Аполлон Мусагет»). *Аспекти історичного музикознавства*, 19–20, 189–205. <https://doi.org/10.34064/khnum2-19.11>
- Савченко, Г. (2021). Оркестрове письмо І. Стравінського неокласичного та пізнього (серійного) періодів творчості: компаративний аналіз. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 36–56. <https://doi.org/10.34064/khnum1-60.02>
- Сокол, О. (1976). Особливості та найважливіші принципи інтервально-комбінаційного методу І. Стравінського. *Українське музикознавство*, 11, 120–143.
- Фартушка, О. (2021). *Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського)*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Ян Цзін, (2025). *Функції фактури у фортепіанних творах українських композиторів кінця XX – першої чверті XXI століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Messiaen, O. (1956). *The Technique of my Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc.

REFERENCES

- Fartushka, O. (2021). *Choral polyphony in the system of composers' style (on the example of P. Hindemith's, I. Stravinsky's, and O. Shchetynsky's)*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Hedi, A. (2020). The evolution of Bartok's piano style. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 57, 45–60. <https://doi.org/10.34064/khnum1-57.03> [in Ukrainian].
- Kotliarevskaya, O. (1996). *The variation potential of a musical work: a cultural aspect of interpretation*. (Extended abstract of PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Kuzmuk, O. (2020). *The interaction of polyphonic and harmonic principles of musical organization in the works of composers in the first half of the 20th century: the specific of renewal, and the methods of analysis*. (Extended abstract of PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

- Mazurina, N. (2019). System of factors of variability in song folklore. *Ethnographic notebooks [Narodoznavchi Zoshyty]*, 4(148), 842–849. <https://doi.org/10.15407/nz2019.04.842> [in Ukrainian].
- Messiaen, O. (1956). *The Technique of my Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc [in English].
- Piaskovskyi, I. (2012). *Polyphony in Ukrainian music*. (A Textbook). Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Posikira-Omelchuk, N. (2020). *Transformation of painting principles in Western Ukrainian piano music of the 20th century*. (PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Savchenko, H. (2021). I. Stravinsky's orchestral writing of the neoclassical and serial (late) periods: comparative analysis. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 60, 36–56. <https://doi.org/10.34064/khnum1-60.02> [in Ukrainian].
- Savchenko, H. (2020a). Multifigure technique in I. Stravinsky's orchestral writing of the neoclassical period (on the example of the ballet "Apollon Musagète"). *Aspects of Historical Musicology*, 19–20, 189–205. <https://doi.org/10.34064/khnum2-19.11> [in Ukrainian].
- Savchenko, H. (2020b). Combinatorics as a constant principle of I. Stravinsky's orchestral writing. *Aspects of Historical Musicology*, 21, 180–193. <https://doi.org/10.34064/khnum2-21.12> [in Ukrainian].
- Sokol, O. (1976). Features and the most important principles of I. Stravinsky's interval and combinational method. *Ukrainian Musicology*, 11, 120–143 [in Ukrainian].
- Verba, O. (2002). *Variant-making and its composer regularities (on the example of instrumental music by Ukrainian and Russian composers of the 1970^s–1990^s)*. (PhD thesis). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Russian].
- Voitenko, O. (2023). *Theoretical foundations of twelve-tone composition*. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Yan Jing. (2025). *Functions of texture in piano works by Ukrainian composers of the late 20th – first quarter of the 21st century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Zharkov, O. (2021). Composition technique in modern scientific discourse. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 132, 9–23. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249945> [in Ukrainian].

Dmytro Malyi

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
Senior Lecturer at the Department of Composition and Instrumentation,
the Department of Music Theory
e-mail: dmytro.malyi@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0003-3751-5019

Variant Combinatorics as a Compositional Technique: the Author's Creative Experience

Statement of the problem. *The article is devoted to the technique of variant combinatorics, which involves multiple forms of working with motifs or other sound structures through mandatory permutations and combinations. This topic arises from the author's compositional experience, who turned to these method in 2024 and has since applies them widely, in particular in seven works, including "Sonata-Vesnianka" for flute and piano and "Two Endless Melodies" for piano.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to define the main principles and techniques of variant combinatorics as a technique of compositional writing, that illustrated by B. Bartók, I. Stravinsky, K. Orff's works and the author's opuses. The article analyzes Nos. 133, 136, 140, 141 from B. Bartók's "Mikrokosmos", Nos. 6 and 9 from K. Orff's "Carmina Burana", two scenes from I. Stravinsky's ballet "The Rite of Spring", and fragments of the author's own works. The technique of variant combinatorics remains understudied and is addressed only in the PhD thesis by O. Verba, despite the topic of variability has been studied in the works by N. Posikira-Omelchuk, N. Mazurina and H. Savchenko, and combinatorics has been examined in the studies by O. Sokol, H. Savchenko, O. Kuzmuk and I. Piaskovskyi. Also Yan Jing analyzes the "Vesnianka" No. 1 for piano by author of this article, identifying a variant-variation type of development. Thus, the novelty of this research lies in presenting the technique of variant combinatorics' key principles, typology, and the method of analysis developed by the author. The research uses a combination of historical and genetic, structural and functional, comparative, and systemic approaches.*

Research results. *The study identifies core the technique of variant combinatorics: motif permutations (R, I, RI), transformations (additions, reductions, augmentations, diminutions), segmentation, pitch variation, and combinations. A special notation system for motifs and structures is proposed. The technique of variant combinatorics is categorized according three types: linear regulated, linear unregulated, and nonlinear. Motif usage is further classified as monothematic,*

polythematic, or mixed. Analysis shows Bartók and Orff mainly use the second type, Stravinsky predominantly the third, while the author's works employ the second and third types.

Conclusion. *The technique of variant combinatorics reflects a composer's structural thinking by enabling conscious musical material organization. The described motif technique are not exhaustive, it can encompass other types of compositional methods like dodecaphony, serialism, aleatorics, and sonorism, discovering the directions for future experiments and research.*

Keywords: *composer; musical work; compositional technique; contemporary Ukrainian musical art; analysis of the work; piano; variant combinatorics; self-commentary; typology.*

*Стаття надійшла до редакції 27.10.2025,
рекомендована до друку 19.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

УДК 78.072:39(477.54)
DOI 10.34064/khnum1-77.14

Новикова Лариса Іванівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики,
член Національної спілки композиторів України
e-mail: larisa1music@gmail.com
ORCID iD:0000-0002-7238-9832

Історико-прагматичні аспекти харківської етномузикознавчої дидактики

Роль української фольклористики у збереженні національної культурної пам'яті неможливо переоцінити, отже, процес інтеграції її надбань у освітню сферу та сучасне культурне життя країни потребує детальної уваги й новітніх підходів і розробок. У статті представлено досвід впровадження класичної теорії української фольклористики в практику сучасного вищого навчального закладу освіти; апробація авторської методики відбувалася в рамках курсів спеціальних дисциплін Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, разом із реалізацією та медіатизацією видавничих проєктів. З'ясовано стратегію дослідження традиційної культури в її зв'язках із сучасністю: алгоритм дій складається на ґрунті архівізації, цифровізації, транскрипційного аналізу архівних матеріалів як інструментів збереження національної культурної спадщини. На зразках розшифровки слобожанських наспівів (2025 рік) обґрунтовано висновки про спадкоємність регіональної слобожанської традиції та концептуалізацію етномузикознавчої дидактики як ланки української етномузикології. Підкреслено значення етномузикознавчої дидактики, зокрема харківської фольклористичної школи, у формуванні фахових компетентностей здобувачів вищої освіти, й ширше – стратегії культуротворчих завдань держави.

Ключові слова: українська фольклористика; етномузикознавча дидактика; традиційна пісенна культура; Слобідщина; прагматика; обрядова архаїка.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Постановка проблеми.

Історія української етномузикології на землях Слобідщини охоплює часову відстань від заснування Харківського університету до діяльності когорти провідних етномузикологів сучасності. Разом із тим, фактично недослідженими залишаються засади харківської етномузикознавчої дидактики, зокрема в їх проєкції на реалії сьогодення: розбудову діджитального компонента сучасних освітніх онлайн-платформ і явище медіатизації. Водночас українська фольклористика, без перебільшення, виконує функцію збереження національної самосвідомості та культурної пам'яті в їхньому *екзистенційному* вимірі, тому потребує й новітніх авторських розробок, і їх впровадження в життя.

Концептуально значущим є осмислення етномузикознавчої дидактики як алгоритму системних дій. Тому, рухаючись до власних аналітичних студій, що засвідчують наявність етнодидактики в навчальному процесі Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, слід відштовхнутися від класичних напрацювань в українській фольклористичі XIX–XX століть у відповіді на стратегічне питання: на яких засадах в сучасних умовах відбувається процес концептуалізації етнодидактики?

Мета статті – з'ясувати концепційні засади музикознавчої етнодидактики на ґрунті проєкцій історичного досвіду української фольклористики на регіональну пісенну традицію Слобідщини.

Методологія дослідження. Науковими підходами до вивчення матеріалу дослідження – слобожанської пісенної традиції – послуговували: *історичний* – для атрибуції автентичних зразків у залежності від часу походження і запитів соціуму; *структурно-типологічний* – для визначення жанроіх моделей на основі класифікації ритмічних і ладових формул; *компаративний* – для з'ясування співвідношення різних історично-жанрових шарів фольклору, які суттєво відрізняються стилістично (на рівні ритмоструктур і фактури).

Новизну отриманих результатів зумовлюють: 1) репрезентація архівних матеріалів у формі *транскрипційних проєктів* як *стратегії збереження* автентичної архаїки Слобожанщини в навчальному

процесі; 2) визначення ролі сучасної етномузикознавчої дидактики у формуванні *фахових компетентностей* здобувачів вищої освіти, й ширше – стратегії культуротворчих завдань держави.

Останні дослідження та публікації за темою. Для етнодидактики стратегічно значущою залишається школа структурно-типологічного аналізу (з акцентуванням складоцентричної форми), яка походить від учення Петра Сокальського (Сокальський, 1888; 1959) і Олександра Потебні (Потебня, 1883; 1887). Від початку XX століття значення фундаментальних набули праці Ф. Колесси 1906–1907 років (див. Колесса, 1970) і С. Людкевича (Галицько-руські народні мельодії, 1906; 1908). *Транскрипційна аналітика* як складова харківської етнодидактики охоплює структурний і прагматичний аналіз. Автором фонохрестоматії під назвою «Пісні Слобідської України» (Новикова, 2006) взято за основу методику *аналітичної нотації*. Завдяки сув'язі горизонтального і вертикального ранжирів у викладенні нотної транскрипції як способу корекції нотного матеріалу уможливорюється бачення форми автентичного зразка (подібностей чи розбіжностей структури), яка при звичайному нотуванні була б не розкритою. Подібна методика була використана в розшифровках у попередній статті авторки (Новикова, 2019).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Харківська фольклористична школа, завдяки діяльності П. Сокальського, О. Потебні та їх послідовників, протягом свого існування акумулювала у власній практиці інноваційні методи фольклористики, закладені фундаторами української етномузикології. На початку XX століття виник типологічний напрямок досліджень, що знайшов досконале втілення у згаданих вище працях С. Людкевича й Ф. Колесси, надалі продовжений К. Квіткою, який виробив алгоритм вибудови *моделі* пісенного зразка на сув'язі віршової силаби і музичного ритму (див.: Іваницький, 1997: 222–223).

Значним етапом формування етнофольклористики стало заснування 1877 року Харківського історико-філологічного товариства (ХІФТ), що надало активного поштовху етнографічним дослідженням,

а написана 1918 року професором Харківського університету М. Сумцовим монографія «Слобожане» (Сумцов, 2017) стала кращим історико-етнографічним нарисом, присвяченим Слобідській Україні. Важливо зазначити, що дослідницька та освітня робота викладачів Університету поєднувалась із *дидактичною* діяльністю, залученням студентів до публікацій результатів їхніх польових пошуків у періодичних виданнях ХІФТа. Протягом багаторічного існування Товариства молодими дослідниками було надруковано чимало фольклорного, етнографічного, археологічного матеріалу. Завдяки цьому в науковій діяльності по вивченню рідного краю було репрезентовано не тільки дослідницьку, але й навчальну «гілку» харківської етнодидактики.

У 1902 році було організовано концерт незрячих мандрівних музикантів, кобзарів і лірників, представлено їхній спосіб музикування, їхні світоглядні настанови та побут. Цей же етнографічний з'їзд став початком культуртрегерської, наукової, викладацької роботи *Гната Хоткевича*, яка увінчалась фундаментальною монографією (Хоткевич, 1930) та окреслила засади вітчизняної *етноорганології*. На особливу увагу заслуговує робота цього видатного музиканта як *викладача* класу бандури в Харківському музично-драматичному інституті (надалі – Харківська консерваторія, Харківський інститут мистецтв, Харківський національний університет мистецтв). Підручник гри на бандурі і численні твори для неї стали класикою сучасного музичного виконавства на традиційних інструментах.

Визначною віхою інституалізації української фольклористики в Слобідському регіоні стало заснування 1947 року в Харківській консерваторії нового структурного підрозділу – кабінету фольклору, створеного за ініціативою професора Г. Тюменєвої (1908–1999) та композитора О. І. Стеблянка (1896–1977), який забезпечив зібрання зразків традиційної музики в селах Слобідської України та видання зібрання народних пісень (Стеблянка, 1965). Цей структурний підрозділ пройшов шлях трансформації від кабінету музичного фольклору до навчальної лабораторії, яка набула статусу самостійної одиниці в адміністративній структурі Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського, водночас функціонуючи як фольклористичний осередок міста.

1976 рік можна вважати початком формування фонографічних архівів як бази для створення фольклорного фонду, який містить близько 1000 зразків музичного фольклору Слобожанщини і понад 100 документаційних папок, у яких зафіксовано інформацію про найстаріших в Україні респондентів (1898 р. н.). Зафіксовані артефакти належать до різних за часом співацьких стилів та інструментальних традицій. Створенню *джерелознавчої бази*, а надалі й *фоноархіву* для вивчення слобожанського фольклору сприяла експедиційна робота, проведена протягом 1970–2000 років студентами й викладачами ХНУМ імені І. П. Котляревського, без якої жодні наукові візії були б неможливими.

З 2000 року як основний стратегічний напрямок діяльності навчальної лабораторії, під керуванням кандидата мистецтвознавства, доцента Ірини Анатоліївни Романюк, а згодом – кандидата мистецтвознавства, доцента Дарії Миколаївни Жалейко, починають втілюватися новітні форми зберігання й опрацювання фоноархівів: систематичний перезапис аудіофонду лабораторії (бобин та касет) на *цифрові носії*, удосконалення записів за допомогою комп'ютерних програм, транскрибування коментарів до поетичних текстів, цифрова каталогізація (за територіальним та хронологічним принципами).

Рубіжним кроком діяльності навчальної лабораторії стало формування цифрового архіву навчального підрозділу. За роки діяльності лабораторії були здійснені оцифрування архівів, а також їх репрезентація на сайті Університету.

Фундаментом освоєння фольклорної спадщини стало *транскрибування* експедиційного матеріалу, зібраного лабораторією протягом останніх 50 років. Попри високу значущість емпіричного базису, теоретико-методологічні засади викладання музичного фольклору в аналітичному контексті все ще належать до маловивчених сегментів сучасного мистецтвознавства. Проєкт лабораторії, інтегрований

в освітній процес, забезпечив умови для опрацювання архівних матеріалів аудіозаписів автентичних зразків музичного фольклору.

Розшифрування автентики, як інструментальної, так і пісенної, є достатньо складним і кропітким процесом, який вимагає ґрунтовних знань у сфері історії й теорії музики, фольклористики й краєзнавства та подальшої екстраполяції цих наукових інструментів на досліджуваний матеріал. Зокрема, було взято до уваги найважливіше *теоретичне досягнення української етномузикології* щодо нотації народної пісні та її тактування: необхідність орієнтації на структуру *віршування*, а саме на *складочисельність*. Цей метод принципово відрізняє структурування музики *усної* традиції від професійної європейської, *письмової*, де тактування визначалось метричною пульсацією, акцентом.

Нагадаємо, що основний постулат про силабічне складочислення (народний такт як вірш або піввірш) сформульовано ще Петром Сокальським (Сокальський, 1888) як основу його вчення. Це положення унеможливило механічне накладання регулярної метричної сітки на народну пісню, як це робили збирачі до того моменту. Надалі (1906–1907 рр.) Філарет Колесса розвинув ідею *силаби*, окресливши її як *музично-синтаксичну стопу* – найменшу неподільну одиницю пісенної строфи (Колесса, 1970). Ці теоретичні постулати видатних вчених скерували методику науково-навчальної роботи, зокрема визначення межі тактів при розшифровуванні зразків. Такт закінчувався там, де закінчувалась синтаксична одиниця тексту, а не там, де випадала сильна доля (за законами музичного метру). Такий *текстоцентричний* принцип тактування на початковому дослідженні народної пісні є засадничим. І саме такий підхід у роботі з архівними матеріалами залишається актуальним у колі дослідницьких спостережень щодо прадавніх фольклорних артефактів, і саме він покладений у основу навчальної стратегії новітньої генерації харківського студентства. На практиці ці теоретичні знання надають чіткі правила фіксації розспівів і є принципово важливими дидактичними орієнтирами, оскільки силабічний принцип організації матеріалу вимагає і особливого, аналітичного підходу до графічного відображення звукоритмічних

змін. Базовим правилом структурування транскрипції є те, що, якщо на один склад припадає кілька нот, вони поєднуються в парні восьмі чи лігоу – у разі різних тривалостей. Графічно це вказує на те, що всі звуки належать до одного складу.

С. Людкевич, опрацьовуючи чималий фонд фонографічних записів галицько-руських народних мелодій (майже 1500 зразків) (Галицько-руські народні мелодії, 1906; 1908) вперше системно застосував цей метод, що дозволило візуально відобразити складову структуру пісень. Вчений довів, що певні *ритмотипи* пов'язані з конкретними *жанрами*. Цей принцип набув засадничого значення, оскільки силабічний спосіб організації нотованого тексту вимагав особливого підходу до графічного відображення звукоритмічних змін.

У практичній роботі з транскрипції експедиційного матеріалу дослідники користуються *аналітичною нотацією*: цей метод дозволяє в нотній графіці розкрити форму мелостроф. Запис координується у строгому горизонтальному та вертикальному ранжирах: якщо горизонтальний коригує відстань між ритмодовжинами в залежності від їхньої тривалості (сантиметр між чвертями, вдвічі менше між вісіємками), то вертикальний дає уявлення про часову періодичність. У такий спосіб уможливорюється бачення форми автентичного зразка, а саме – вибудови подібності чи розбіжності структури, яка унаочнюється на сторінці розшифровки і при звичайному нотуванні лишалася би не розкритою. Таким же аналітичним способом транскрибована збірка-хрестоматія з аудіододатком Л. Новикової «Пісні Слобідської України» (Новикова, 1996, 2006), яка є навчальним посібником з дисципліни «Етномузикологія» для композиторів та музикознавців (перший рівень освіти) і засвідчує досвід авторки як носія харківської етнодидактики.

Як приклад, пропонується розшифровка купальської «Потонула Маринонька...» з архівних фондів лабораторії, записаної експедицією ХНУМ у Борівському районі Харківської області. Звернімо увагу, що завдяки ранжирам, застосованим у аналітичній нотації, всі чотири

12-складові рядки вибудовуються як подібні, крім останнього 10-складника (Приклад 1).

Приклад 1. «Потонула Маринонька».

Харківська область, Борівський район, с. Богуславка, червень, 1979 рік.

Респондент: Литвиненко Марина Назарівна (1908 р. н.)

Розшифрування: Щербаков.

Керівник транскрипційного проєкту: Новикова Лариса Іванівна.

Жанр: купальська

Віршування: ізометрична силабіка

Структурний тип вірша: 4+4+4

Ритмічна модель:

Потонула маринонька потонула

♪♪♪♪♪♪♪♪ ♪♪♪♪

Амбітус: септима.

Лад: субкварта+терція



1. По - то - ну - ла Ма - ри - нонь - ка, по - то - ну - ла

2

Тіль - ки ї - ї ру - са ко - са дри - мо - ну - ла

У наведеному прикладі купальської – одного з найбільш архаїчних жанрів солярного культу – фіксуємо збіг музичної ритміки і моделі зразка. Як бачимо, дотримання закону горизонтального ранжиру унаочнює і структуру вертикального, де ритмодовжини першого та другого рядків збігаються, моделюючи складоритміку. При обґрунтуванні методу моделювання К. Квітка зазначав, що первинним його етапом є фіксація сумарності розспіваних звуків у один склад, вирівнювання пунктиру і позбавлення надлишковості, як то пауз, фермат (Приклад 2).

Приклад 2. «Петрівочка».

Петрівочка (Петрівчана)

Харківська область Дергачівський район село Цупівка 1977 р.

Респонденти:

Ситало Дар'я Василівна (1915 р.н.)

Онопрієнко Наталія Кирилівна (1909 р.н.)

Нотне розшифрування Місяновська Вероніка

Керівник транскрипційного проекту

Новикова Лариса Іванівна

Жанр: петрівчана пісня.

Віршування: ізометрична силабіка.

Структурний тип вірша: 4+4+4+5

Ритмічна модель:

Петрівочка мала нічка ♪♪♪♪♪- не виспалась наша дівочка

♪♪♪♪ - наша дівочка, ♪♪♪♪ - череду гнала ♪♪♪♪ - тай задрімала

Ланцюгова будова вірша у дворядковій строфі.

Амбітус: септима.

Лад: субкварта+терція з допоміжним звуком.

Багатоголосся: унісон.



Петрівчана, як зразок літньої архаїки, має примхливу ритміку, оздоблення пунктиром і синкопами. Натомість в результаті *моделювання* набуває струнності її формула з чергуванням вісімок і чвертей, свого роду *макет* бінарної системи, що слугує «картою пам'яті» у фіксації жанрових блоків пісенного фольклору в усній традиції.

У другій половині ХХ сторіччя викликом часу стає завдання переводу ритмоструктури народної пісні у формат інформаційних технологій. Це було пов'язано з розробкою систем алгоритмізації і каталогізації народної музики через електронно-обчислювальні машини (ЕОМ), що наблизило ідеї семіотичного аналізу фольклору до потреб сучасної етнодидактики. Створений В. Гошовським (див.: Іваницький, 1997: 37–46) універсальний структурно-аналітичний каталог (УНСАКАТ) дав поштовх до здійснення дослідниками наступних поколінь капітальної роботи з каталогізації і картографування архаїчних артефактів, зокрема слов'яно-балтських земель, як-от проєкту ареального дослідження фольклору Ірини Клименко (Клименко, 2020) і київської фольклористичної школи. У прикладах обрядової архаїки чітко окреслені необхідні у фольклорній практиці типи аналізу:

- 1) **прагматичний** – містить дані про час і місце запису, біографічні дані носіїв традиції, їхній вік, місце проживання, соціальний стан;
- 2) **структурний** (віршування, модель, лад, амбітус, багатоголосся).

Ці способи аналітичної роботи є конче важливими в транскрипційній нотації, яка унаочнює звуковий контент, аналітично структурує і документує фольклорні артефакти. У свою чергу, завдяки теоретичним концепціям і результатам аналізу ритму, ладу, фактури визначається належність пісенного зразка до певного історичного шару та жанру.

П. Сокальський (1888) визначив три епохи ладового розвитку, надавши таким чином аналітичний інструмент, який дозволяє розрізняти пісенні пласти:

- епоха **квартти** – ангемітонна, з вузьким амбітусом, архаїчна;
- епоха **квінти** – модальні лади з горизонтальним способом мислення;
- епоха **терціїї** – два основні типи ладу – мажор і мінор.

Вчений мав рацію: саме в найдавніших весняно-літніх обрядах – купальських, петрівчаних, весняно-хороводних – збереглися магічні ладові формули: вузькоамбітусні, ангемітонні, субкварти з терцією. Саме такі артефакти містяться в архіві навчальної лабораторії фольклору ХНУМ. Так, наведена нижче купальська містить контур квартового вузькоамбітусного ладу (Приклад 3).

Приклад 3. «Купала, гратиме сонечко на Івана!»

The musical score is written in 3/4 time and features a narrow ambitonic scale. It is divided into two parts: 'СОЛО' (Solo) and 'ГУРТОМ' (Together). The lyrics are in Ukrainian and describe the Kupala festival.

СОЛО

Ку - па - ла - а - а, гра - ти - ме со - не - чко на І - ва - на_____

ГУРТОМ

1) Ку - па - вся І - ван та у во - ду у - пав_____

8 Ку - па - ла - а гра - ти - ме со - не - чко на І - ва - на_____

12 2) А за ни - ми Ма ри - но - нька по - то - ну - ла

15 Ку - па - ла - а гра - ти - ме со - не - чко на І - ва - на_____

Купальська записана в Ізюмському районі Харківської області, як і дві попередні, в перших експедиціях 1970 років. Надані зразки унаочнюють основні постулати ладоритмічної теорії, які у процесі навчання скеровують правила роботи з архаїчним матеріалом, а саме:

фіксацію знаків альтерації в послідовності і теситурі їх виникнення, а не в алгоритмі їхньої появи у кварто-квінтовій системі.

Висновки.

Структурна типологія, яка має джерелом фундаментальні праці О. Потебні та П. Сокальського, знайшла своє подальше втілення у досвіді регіональних шкіл української фольклористики ХХ–ХХІ століть. Як вже публічно наголошувалось у дослідженні «Харківська фольклористична школа і її роль у формуванні та інституалізації вітчизняного етномузикознавства», саме харківська фольклористика сформувалась і динамічно розвивалась у ХІХ–ХХ століттях, скеровуючи засади культурно-історичної традиції етнодидактики, й «довела свою причетність до *новаторських методів* європейської науки» (Новикова, Жалейко, 2024: 213). Фундатори цієї наукової школи, по-перше, визначили як *предмет* дослідження автентичну традицію з її власними законами стильової організації; по-друге, окреслили структурно-типологічні візії способу віршування, ритмічної моделі як *часові параметри*, а ладову систему ступеневих співвідношень – як бачення *просторової* цілісності автентики. Вищезгадана етномузикознавча методологія відкрила шляхи до ідентифікації фольклорного артефакту, визначення його приналежності до певних історичних нашарувань та жанрів. Цілісний підхід в аналізі об'єкту дослідження, як у теоретичній, так і в прагматичній царині, є засадничим і для організації навчального процесу за таким алгоритмом: 1) опанування теоретичних *знань* з фольклористичної спадщини, 2) набуття *вмінь* – практичного досвіду та сталих *навичок* в роботі з архівними матеріалами, що загалом слугує концепційними засадами фахової спеціалізації «етномузикологія».

Таким чином, методологічним орієнтиром етнодидактики є творчі проєкції *історичного досвіду* фольклористики на *практичне* освоєння Слобожанського фольклору в царині архівізації, цифровізації, транскрипційного аналізу в навчальних дисциплінах, видавничих проєктах з опрацювання і популяризації наявних матеріалів

навчальної лабораторії фольклору, а також медіатизації як інструмента збереження національної культурної спадщини.

Перспектива розвитку теми. Новітній ракурс запропонованої розвідки потребує продовження через окреслення сучасних форм презентації експедиційних матеріалів у форматі *аналітично-транскрипційних проєктів*, що є *стратегією збереження* автентичної традиції Слобожанщини. Через оволодіння сучасними методами етномузикознавчої дидактики і визнання їхньої ролі в процесі набуття *фахових компетентностей* здобувачів вищої освіти уможливлується державотворча місія – плекання національної ідентичності на рівні самосвідомості носіїв сучасної культури.

ЛІТЕРАТУРА

- Галицько-руські народні мелодії, зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. (1906). Ч. I. *Етнографічний збірник*, Т. XXI. Львів: Етнографічна комісія НТШ.
- Галицько-руські народні мелодії, зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. (1908). Ч. II. *Етнографічний збірник*, Т. XXII. Львів: Етнографічна комісія НТШ.
- Іваницький, А. І. (1997). *Українська музична фольклористика (методологія і методика)*. Київ: Заповіт.
- Клименко, І. (2020). *Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія*. Т. 1: Монографія. Т. 2: Атлас. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Колесса, Ф. (1970). Ритміка українських народних пісень. У кн. Колесса Ф. М., *Музикознавчі праці*, (Підготувала до друку Софія Грица), (сс. 25–233). Київ: Наукова думка.
- Новикова, Л. (1996). *Пісні Слобідської України*. Харків: Майдан.
- Новикова, Л. & Жалейко, Д. (2024). Харківська фольклористична школа і її роль у формуванні та інституалізації вітчизняного етномузикознавства. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 26, 213–225. <https://doi.org/10.33287/222415>
- Новикова, Л. (2006). *Пісні Слобідської України*. (Навчальний посібник з аудіо-додатком). Харків: ТО «Ексклюзив».

- Новикова, Л. (2019). Загальнорегіональні та вузьколокальні типи формульних наспівів у весільній традиції Слобідщини. *Проблеми етномузикології*, 14, 118–128. <http://doi.org/10.31318/2522-4212.2019.14.183857>
- Потебня, О. О. (1883). *Пояснення малоросійських та споріднених народних пісень*. Ч. І. Окремий відбиток із «Філологічних Записок». Варшава: Друкарня М. Земкевича та В. Ноаковського. <https://archive.org/details/potebnia15/page/n7/mode/2up> [рос.].
- Потебня, О. О. (1887). *Пояснення малоросійських та споріднених народних пісень*. Ч. II. Окремий відбиток із «Філологічних Записок». Варшава: Друкарня Михайла Земкевича. <https://archive.org/details/potebnia5/page/n1/mode/2up> [рос.].
- Сокальский, П. П. (1888). *Руська народна музика, великоруська та малоруська в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної музики*. Харків: Типографія Адольфа Дарре. <https://www.calameo.com/read/006304853419c764002a8> [рос.].
- Сокальський, П. П. (1959). *Руська народна музика: російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній відмінності її від основ сучасної гармонічної музики*. (Пер. М. Хомичевський). Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Стебляно, О. І. (1965). *Українські народні пісні*. Київ: Мистецтво.
- Сумцов, М. Ф. (2017). *Слобожане*. Харків: Майдан.
- Хоткевич, Г. М. (1930). *Музичні інструменти українського народу*. Харків: Держ. вид-во України.

REFERENCES

- Galician-Ruthenian folk melodies, collected on the phonograph by Joseph Rozdolsky, transcribed and edited by Stanislav Liudkevych. (1906). Part I. *Ethnographic collection*, Vol. XXI. Lviv: Ethnographic commission of Shevchenko National Society [in Ukrainian].
- Galician-Ruthenian folk melodies, collected on the phonograph by Joseph Rozdolsky, transcribed and edited by Stanislav Liudkevych. (1908). Part II. *Ethnographic collection*, Vol. XXII. Lviv: Ethnographic commission of Shevchenko National Society [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. I. (1997). *Ukrainian musical folklore studies (methodology and techniques)*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. (1930). *Musical instruments of the Ukrainian people*. Kharkiv: State Publishing House of Ukraine [Derzhvydav Ukrainy] [in Ukrainian].

- Klymenko, I. (2020). *Ritual Melodies of Ukrainians in the Context of the Slavic-Baltic Early Traditional Melomassive: Typology and Geography*. Vol. 1: Monograph. Vol. 2: Atlas. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Kolessa, F. (1970). Rhythm of Ukrainian folk songs. In Kolessa F. M., *Musicological works*, (Prepared for publication by Sofia Hrytsa), (pp. 25–233). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Novykova, L. & Zhaleiko, D. (2024). Kharkiv folklore school and its role in the formation and institutionalization of domestic ethnomusicology. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, 26, 213–225. <https://doi.org/10.33287/222415> [in Ukrainian].
- Novykova, L. (1996). *Songs of Ukrainian Slobidshchyna*. Kharkiv: Maidan [in Ukrainian].
- Novykova, L. (2006). *Songs of Ukrainian Slobidshchyna*. (Study guide with audio supplement). Kharkiv: TO “Ekskliuzyv” [in Ukrainian].
- Novykova, L. (2019). General regional and narrowly-localized types of formula chanting in the wedding tradition of Slobidshchyna region. *Problems of Music Ethnology*, 14, 118–128. <http://doi.org/10.31318/2522-4212.2019.14.183857> [in Ukrainian].
- Potebnia, O. O. (1883). *Explanations of Ukrainian and Related Folk Songs*. Part I. A separate reprint from “Philological Notes”. Warsaw: M. Zemkevych and W. Noakowski Printing House. <https://archive.org/details/potebnia15/page/n7/mode/2up> [in Russian].
- Potebnia, O. O. (1887). *Explanations of Ukrainian and Related Folk Songs*. Part II. A separate reprint from “Philological Notes”. Warsaw: Mikhaïlo Zemkevych Printing House. <https://archive.org/details/potebnia5/page/n1/mode/2up> [in Russian].
- Sokalskiy, P. P. (1888). *Rus' folk music, Russian and Ukrainian in its melodic and rhythmic structure and its difference from the foundations of modern music*. Kharkov: Adolf Darre Tipography [in Russian].
- Sokalsky, P. P. (1959). *Rus' folk music: Russian and Ukrainian in its melodic and rhythmic structure, its differences from the foundations of modern harmonic music*. (Trans. M. Khomychevsky). Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature of the Ukrainian SSR [in Ukrainian].
- Steblianko, O. I. (1965). *Ukrainian folk songs*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Sumtsov, M. F. (2017). *Slobozhanshina people*. Kharkiv: Maidan [in Ukrainian].

Larysa Novykova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Associate Professor, the Department of Interpretation and Music Analysis,
Member of the National Union of Composers of Ukraine
e-mail: larisa1music@gmail.com
ORCID iD:0000-0002-7238-9832

Historical and pragmatic aspects of Kharkiv ethnomusicological didactics

Statement of the problem. *The article is devoted to the experience of implementing the classical theory of Ukrainian folkloristics into the educational process of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. The relevance of the topic lies in addressing a strategic question: on what foundations the process of conceptualization of ethnodidactics takes place under contemporary conditions.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to determine the conceptual foundations of musicological ethnodidactics based on the historical experience of Ukrainian folkloristics and the song tradition of Slobozhanshchyna region. Research methodology includes a historical approach aimed at identifying authentic samples depending on the time of their origin and social demands; a structural and typological approach that allows to define genre models based on the classification of rhythmic and modal formulas; as well as a comparative approach that clarifies the correlations between different historical and genre layers of folklore. The scientific novelty of the obtained results is determined by the representation of archival materials in the form of transcription projects as a strategy for preserving the authentic archaic heritage of Slobozhanshchyna within the educational process.*

Research results. *For ethnodidactics, the school of structural-typological analysis (with an emphasis on syllable-centric form) remains strategically significant. It originates from the teachings of P. Sokalskyi and O. Potebnia and was further developed in the first half of the twentieth century by F. Kolessa and S. Liudkevych. Transcriptional analytics as a component of Kharkiv school of ethnodidactics encompasses both structural and pragmatic analysis, which form the basis of analytical notation in the audio-chrestomathy “Songs of Ukrainian Slobidshchyna” (Novikova, 2006). Due to the combination of horizontal and vertical presentation of musical transcription, both methods of correcting musical material make it possible to perceive the form of an authentic sample (similarities*

or discrepancies in structure), which would remain undisclosed in conventional notation. This methodology is also applied in the transcriptions of a ritual songs (of “Petrivka” and “Kupala” cycles) recorded in Slobozhanshchyna and involved in contemporary practice.

Conclusion. The study clarifies a strategy for researching traditional culture in its connections with modernity. The action algorithm is based on archiving, digitalization, and transcriptional analysis of archival materials as tools for preserving national cultural heritage. Examples of melody transcriptions (2025) confirm the continuity of the regional Slobozhanshchyna tradition as an integral component of Ukrainian ethnomusicology.

Keywords: Ukrainian folkloristics; ethnomusicological didactics; traditional song culture; Slobozhanshchyna; pragmatics; ritual archaic traditions.

*Стаття надійшла до редакції 14.11.2025,
рекомендована до друку 3.12.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

Розділ 3. ІСТОРИЧНІ РОЗВІДКИ

УДК 780.614.13-053.2(477)
DOI 10.34064/khnum1-77.15

Сліпченко Ксенія Дмитрівна

Харківський національний університет імені І. П. Котляревського,
доктор філософії, старший викладач
кафедри народних інструментів України;
e-mail: kuslipchenko256@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-5226-5930

Становлення домрової музики для дітей у доробку українських композиторів

Стаття присвячена становленню та еволюції домрової музики для дітей як самостійного напрямку домрового мистецтва. У роботі обґрунтовано наукову актуальність теми, зумовлену тривалою відсутністю системних досліджень, що висвітлюють дитячий домровий репертуар у мистецтвознавчому контексті. Наголошено, що, попри розгалужену жанрово-стильову палітру домрової творчості, музика для дітей тривалий час залишалася на периферії наукових студій. Від початку XXI століття спостерігається якісно новий етап її розвитку, що характеризується появою значного пласта оригінальних композицій, написаних спеціально для дитячої та юнацької аудиторії. У дослідженні проаналізовано перекладення (М. Т. Лисенко), обробки (Б. Алексєєв) та оригінальні твори для домри (Б. Міхєєв, Л. Матвійчук, С. Струтинський, С. Грицаєнко), визначено історичні передумови формування дитячої домрової музики та виокремлено основні етапи її розвитку від другої чверті XX-го до кінця першої чверті XXI століття. Отримані результати дослідження розширюють уявлення про жанрово-стильові процеси у домровій музиці для дітей та окреслюють перспективи подальших розвідок у цій сфері.

Ключові слова: домра; музика для дітей; репертуар; жанрово-стильова палітра; мініатюра; сольне виконавство; ансамблева музика; народно-інструментальне мистецтво; українські композитори.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Постановка проблеми.

Домрове мистецтво на теренах України розвивається вже понад століття, і тому на сьогоднішній день існує значна кількість дисертаційних праць, які висвітлюють різні його аспекти – від локальних до панорамних і фундаментальних. Така увага дослідників зумовлена існуванням розгалуженої жанрово-стильової палітри домрової музики, наявною кількістю виконавських шкіл та різноманітних форм виконавства (сольне, ансамблеве, оркестрове).

Водночас, попри широкий спектр досліджень, у науковому просторі залишається відносно неосвоєною сфера дитячого домрового репертуару, й саме ця лакуна постає як актуальне дослідне поле сучасного музикознавства. Якщо у XX столітті домрова музика для дітей обмежувалася переважно транскрипціями та перекладеннями вже існуючих творів і поодинокими зразками оригінальних композицій, то у XXI-му ситуація зазнала суттєвих змін. Сьогодні спостерігається якісно новий етап розвитку дитячої домрової музики, який характеризується появою значного пласта оригінальних авторських творів, написаних спеціально для дітей та юнацтва.

Наприкінці першої чверті XXI століття ця категорія репертуару сформувалася як самостійний напрям, у якому затвердилися основні жанрово-стильові орієнтири дитячої домрової музики, що зумовлює потребу в її цілісному мистецтвознавчому осмисленні. Таким чином, дослідження еволюції та жанрово-стильових засад домрової музики для дітей, виникнення якої стало закономірним етапом розвитку домрового мистецтва, постає як важливе завдання сучасного українського музикознавства.

Останні дослідження та публікації за темою. Наукові дослідження такої категорії, як «музика для дітей», здебільшого зосереджені на педагогічному та психологічному дискурсах, тоді як мистецтвознавчий аспект цієї проблематики часто залишається поза увагою.

Такий дисбаланс зумовлений низкою чинників: спрощенням художнього висловлювання в дитячому репертуарі, його інструктивно-методичною, навчальною спрямованістю; останнє зумовлює

домінування досліджень, орієнтованих на формування виконавських навичок учня та розвиток моторики. Ці аспекти, безперечно, важливі для музичної педагогіки, проте вони часто відсувають на другий план естетичну, жанрово-стильову та композиційно-драматургічну складові дитячого музичного репертуару, що належать до сфери власне мистецтвознавства.

Подібна тенденція спостерігається як в українському, так і в зарубіжному музикознавстві, де акценти також зміщені у бік дослідження впливу музики на психоемоційний розвиток дитини (Selmani, 2024), сприйняття нею тональної організації тощо (Suberry, Maimon, & Bitan, 2020). Водночас окремі роботи, присвячені аналізу композиційно-драматургічних засад творів, написаних для та про дітей (Su, 2017), свідчать про поступове відновлення наукового інтересу до художньо-естетичного виміру дитячої музики. Тому дотичними до теми цього дослідження постають роботи, присвячені жанровій системі (Serhaniuk, Shapovalova, Nikolaievskaya, & Kopeliuk, 2021) та стильовим тенденціям в музиці (Aleksandrova, Samoilenko, Osadcha, Grybynenko, & Nosulya, 2021). У сфері дослідження домрового мистецтва на сьогодні спостерігається активізація наукових пошуків: висвітлюються жанрово-стильові напрями домрової музики (Сліпченко, 2023), досліджуються «юнацькі» концерти (Прокопенко, 2023), розглядається сучасний стан оригінального репертуару (Лукіна, 2023) та визначаються його національні риси, зокрема в доробку С. Грицаєнко (Штрик, 2025).

Наукова новизна дослідження. Попри наявність окремих розвідок, комплексний аналіз дитячого домрового репертуару, його жанрово-стильових особливостей та еволюції в контексті розвитку домрового мистецтва досі залишається недостатньо представленим. Саме відсутність узагальнюючих досліджень, які б окреслювали цілісну картину становлення й розвитку музики для дітей у домровому мистецтві, визначає *актуальність і наукову новизну* цього дослідження. Отже, процес становлення домрової музики для дітей у доробку українських композиторів досліджується *вперше*.

Метою статті є визначення етапів становлення домрової музики для дітей у доробку українських композиторів.

Методологія дослідження. Представлена розвідка базується на історичному (виявлення засад формування музики для дітей в домровому мистецтві), жанрово-стильовому (виявлення жанрово-стильових ознак музичних творів) та виконавському (виявлення виконавських параметрів опанування творів) аналізі.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Процес формування домрової музики засвідчує, що до середини ХХ століття оригінальні твори для домри були майже відсутні: одним із небагатьох прикладів авторської композиції для домри є «Варіації» Г. Михайличенка (1933). Від 1930-х і до 1950 років панували транскрипції, авторами яких були М. Т. Лисенко та Г. Казаков, і тільки у 1947 році В. Задерацький створив «Концерт-рапсодію» для домри та фортепіано, після чого, з 1951 року, саме композитори Слобожанщини активно збагачували оригінальний домровий репертуар. Отже, оригінальна «доросла» домрова музика починає своє існування від середини ХХ століття, й з початку ХХІ-го в музиці для цієї категорії виникають лише поодинокі авторські зразки¹.

Домрова музика для дітей демонструє зовсім іншу тенденцію. Оригінальний репертуар починає активно формуватися з другої половини ХХ століття (Б. Алексєєв, Б. Міхєєв, Л. Матвійчук, С. Грицаєнко), і на момент першої чверті ХХІ-го його жанрово-стильова палітра не поступається репертуару, написаному для досвідчених виконавців. Численні збірки², а також поодинокі твори³ та перекладення⁴,

¹ Як приклад, можемо навести творчість В. Івка, В. Рунчака, Є. Мілки, О. Костіна, В. Власова.

² Л. Матвійчук, С. Струтинський, С. Грицаєнко, М. Гулінська, Т. Дубовська, С. Матвієнко.

³ Г. Михайличенко, Б. Алексєєв, К. Шутенко, Б. Міхєєв, Ю. Яковенко, І. Ковальський, О. Гнатівська, С. Сметодуб.

⁴ М. Т. Лисенко, Л. Матвійчук, С. Струтинський.

видані в домрових «Школах гри» та окремих добірках, демонструють значний інтерес композиторів-домристів до цієї сфери домрового мистецтва. Так, в особистому архіві автора статті є каталог творів С. Грицаєнко, отриманий від композиторки-домристки, у якому на період до 2023 року налічується більше ста творів та тридцяти збірок для домри у супроводі фортепіано та у складі різнометрових інструментальних ансамблів. Значну частину обробок народних пісень та перекладень зробили М. Т. Лисенко, Б. Алексєєв та С. Струтинський, тоді як М. Гулінська збагачує скарбницю домрової музики концертними п'єсами та збірками творів для дітей⁵. Все перелічене значно впливає на кількісний параметр творів для цієї категорії.

Особливістю становлення домрового репертуару є те, що він бере своє начало від транскрипцій та обробок, слідом за якими з'являються перші авторські мініатюри та оригінальні твори. Утім композиції, створені для виконання дітьми, на цьому етапі майже відсутні, хоча п'єси, націлені на початковий рівень опанування інструментом, все ж таки можна знайти в перших «Школах гри», які були створені 1962 року спільно В. Міхелісом та О. Калініним (Міхеліс & Калінін, 1962) та 1967-го – М. Т. Лисенком (Лисенко, 1967). Таким чином, вже з другої половини ХХ століття в подібних посібниках з'являються твори для учнів мистецьких шкіл. Так, серед офіційно виданих п'єс є обробки, створені О. Мартінсеном, опрацювання українських народних пісень Б. Алексєєвим, також перекладення творів М. Скорика, М. В. Лисенка, Б. Бартока та інших українських і західноєвропейських композиторів. Все це дозволяє говорити про традицію транскрипції і в музиці для дітей, як і створення авторської композиції на матеріалі вже існуючої мелодії. Жанрово-стильове наповнення «Шкіл гри» є

⁵ Зазначимо, що й серед авторів, які складають музику для більш досвідчених виконавців, є такі, яким належить значна частина оригінальних композицій для домри (В. Івко, Б. Міхєєв).

досить одноманітним: авторська музика створюється переважно на матеріалі українських народних пісень, а оригінальний тематизм втілюється в таких жанрах, як марш та варіації.

У жанрі транскрипції досить ґрунтовним досягненням стало адаптування М. Т. Лисенком у 1960 році для домри та фортепіано вокального циклу Л. Ревуцького «Сонечко. Двадцять українських народних пісень», який став своєрідною хрестоматією, де зосереджено основні домрові прийоми звуковидобування. Названий цикл є єдиним і найбільш масштабним транскрибованим матеріалом у домровій музиці для дітей, який автор не просто адаптував під домрову специфіку, але й збагатив з огляду на останню: додав каденції, варіації, а подекуди й створив майже нову композицію на основі вже існуючої.

У домровій музиці для дітей зберігається тенденція всього домрового мистецтва – домінування адаптованих творів, що притаманно всім етапам становлення домрової музики (Сліпченко, 2023: 70). Ця традиція підтримується насамперед викладачами мистецьких шкіл, які й створюють базис репертуару для дітей. Так, із другої половини ХХ століття до його розбудови долучається харківський композитор-домрист Б. Алексєєв, використовуючи в ролі нотного матеріалу обробки українських народних пісень М. В. Лисенка, П. Шольца, а також створюючи власні опрацювання зразків народнопісенної традиції та низку перекладень для домри й фортепіано. У результаті такої роботи скарбниця домрової музики поповнюється мініатюрами (28–80 тактів) переважно на основі куплетно-варіаційної форми. Будучи високопрофесійним виконавцем⁶, Б. Алексєєв у своїх мініатюрах застосовує широкий спектр виконавських прийомів⁷, які ускладнюються по мірі варіювання тематизму.

⁶ Борис Алексєєв отримав освіту в класі Володимира Комаренка.

⁷ Різновиди ударів (вниз, змінні), тремоло, тремоло зі зняттям, дубль-штрих, ритмічне ковзання медіатором, техніка гри подвійними нотами та акордами.

Огляд існуючих збірок оригінальних творів демонструє, що після 1950 років у домровій музиці для дітей присутні твори інструктивної направленості, які є легкими для образного сприйняття, простими щодо відтворення фактури (зручні акорди, використання перших позицій) і, найголовніше, – хрестоматійними для опанування певного виду техніки, що, з одного боку, апелюють до етюдів, а з іншого – не позбавлені художньої складової. З огляду на приналежність домри до народних інструментів, значну частину дитячого репертуару складають твори на основі української народнопісенної традиції, представлені у вигляді теми та невеликих варіацій на неї. На цьому фоні виокремлюються композиції, які не тільки потребують наявності певної навички, але й несуть у собі філософську ідею, яка є масштабною та монументальною для дитини й досягається не завжди через форму композиції, а радше через зміст музичної драматургії та переживання «дорослих» емоцій.

Після 1980 року починається період створення авторської музики, яка суттєво збагачує домровий репертуар для дітей. Переломним та новаторським моментом стало написання у 1995 році **Б. Міхеєвим** «Дитячої сюїти» для домри соло, до якої увійшли вісім п'єс-мініатюр⁸. Кожен номер циклу є не просто яскравою замальовкою, а втіленням цілого спектра образів та емоцій. Так, у першому номері («Маленький вальс» / «Вальс-спогад»), домрист виконує акордову фактуру, легкості якої сприяє основна тональність *g-moll*⁹, та відтворює *quasi*-оркестровий вступ. У викладенні тематизму присутні одноголосний гамоподібний низхідний рух, прийом дубль-штрих на фоні остинатної відкритої II струни «а», акорди та подвійні ноти. Логіка побудови першого номеру циклу вказує на інший твір Б. Міхеєва – «Ліричний вальс» для домри соло, написаний композитором ще 1988 року (*Прикл. № 1*).

⁸ «Маленький вальс» / «Вальс-спогад», «Тиха, добра пісенька» «Грізний» марш», «Колискова» / «Колискова мрії», «Маленьке інтермеццо», «Хоровод», «Весела полька», «Вальс для найменших».

⁹ Легкості виконання акордової фактури в тональності *g-moll* сприяють відкриті четверта (G) та третя (D¹) струни.

Приклад № 1

Маленький вальс / Вальс-спогад (1995)



Ліричний вальс (1998)



Другий номер циклу («Тиха, добра пісенька») демонструє не тільки майстерність виконавця при веденні мелодії, але й розкриває його потенціал як концертмейстера, що виражено вже у вступі. Тема пісні немов «кружляє по колу» та постійно повертає виконавця до основних щаблів *d-moll*. Таким чином, музика мініатюри немов закріплюється завдяки зверненню до пісенного жанру та принципу варіаційного розвитку. Подібні прийоми простежуються у «дорослій» домровій музиці, наприклад, «Варіаціях на лемківську народну тему» (1968) В. Івка (тяжіння мелодичного розвитку до основних щаблів *h-moll*, звернення до жанру пісні, вплив куплетно-варіаційної форми).

Прикладом використання сонорності в домровій музиці для дітей є третя мініатюра циклу Б. Міхєєва («Грізний» марш»), де використовується такий прийом, як гра за підставкою, що у 1981 році був застосований В. Івановим у розробці «Концертино» для домри та симфонічного оркестру. «Колискова / Колискова мрії» (№ 4) спочатку існувала як самостійний твір, який Б. Міхєєв написав у 1980 роках, і тільки у 1995-му, після переосмислення форми (АВАСА → АВАВ) ця композиція увійшла до «Дитячої сюїти».

Якщо попередні номери циклу через програмні назви орієнтують на образ, то у «Маленькому інтермецо» (№ 5) він залишається відкритим. «Проміжний» жанр, який зазвичай створює перехід між номерами циклу, у Б. Міхєєва радше асоціюється з речитативом через

повторюваність однакових тонів у коротких фігураціях. Експресивність досягається за рахунок дроблення тривалостей, висхідних гамоподібних пасажів та прискорення середньої частини – *stretto* (*Poco più mosso*). У цьому номері циклу відчувається скоріше негативний та задумливий настрій, що підсилюється тональністю *fis-moll*, низхідними інтонаціями-плачами (речитації шістнадцятими) й тремоло на довгих тривалостях, що нагадує «видих». Таким чином, найменший номер циклу (24 такти) стає найскладнішим із точки зору втілення музичного образу, який повинен бути знайдений та відтворений дитиною через запропоновані Б. Міхеєвим засоби музичної виразності та комплекс домрових прийомів гри.

Розглядаючи шостий номер («Хоровод»), зазначимо, що композитор-домрист неодноразово у своїй творчості звертався до жанру хоро-воду: вперше – у «Хороводі-заклинанні» для домри та фортепіано. Аналізуючи оркестрову версію цього твору (1994), А. Стрілець відзначає постійну повторюваність ритму (притопу), куплетно-варіаційну форму, тембральне та динамічне урізноманітнення однакових фраз та «відлуння» останнього мотиву (притопу) наприкінці твору (Стрілець, 2022: 77). Подібні прийоми спостерігаються і в «дитячому» втіленні цього жанру в доробку митця. Б. Міхеєв бере за основу варіаційну форму, в якій простежуються ознаки куплетності. В темі-притопі використовуються кілкі інтонації секунди, кварта та квінти, що злагоджуються терцією наприкінці кожного другого такту. Відбувається динамічне та тембральне (*sul tasto*, *sul ordinario*) урізноманітнення теми за рахунок використання флажолетів (тт. 45–48). Завершується мініатюра, подібно до «Хороводу-заклинання», триразовим «відлунням» мотиву «притопу» з наступною появою інтервалу квінти, забарвленої звучанням флажолету.

Візитівкою музики для дітей у доробку Б. Міхеєва є фінальний номер циклу (№ 7) – «Весела полька», – яка існує в декількох варіантах – сольному (авторському), у вигляді домрово-фортепіанного дуету та як версія для домри у супроводі оркестру народних

інструментів¹⁰. Автор створив яскраву концертну композицію з ефектним вступом подвійними нотами, легкість виконання якого забезпечує використання відкритих струн. Основна тема – віртуозна, заснована на гамоподібних пасажах. Середня частина форми – марш, тема якого позначена «скандуванням», акцентуванням тонів, посиленням динаміки. Після скороченої репризи композитор вводить смислову паузу з наступним блискучим (*Vivo*) гамоподібним пасажем, що стверджується фінальним акордом.

Створюючи «Дитячу сюїту», Б. Міхеєв вводить «п'єсу на біс» – «Вальс для найменших». У логіці побудови теми відчувається вплив гітарної музики, де у п'єсах для початківців використовують мелодію, засновану на близьких інтервалах в межах однієї позиції, на фоні звучання відкритої струни, що береться після мелодичного голосу. Використовуючи натуральний мінор (*a-moll*), композитор підкреслює меланхолійний настрій твору, у той час як бравурний характер середини (*forte, risoluto*) досягається за рахунок використання зручного для домри акорду *G-dur*, пунктирного ритму (чверть з крапкою і восьма) та «крюків» акцентованих чвертей у низькому регістрі.

Творчість Б. Міхеєва дає новий імпульс розвитку дитячої домрової музики. Так, паралельно у цій сфері починає активно працювати київська композиторка-домристка **Л. Матвійчук**, яка створює «Роздум» для домри соло (2003) на основі двоголосся та віртуозних фігурацій, де відчувається вплив «Елегії» Б. Міхеєва із «Семи характерних п'єс» для домри соло (1978), у кантиленних епізодах якої харківський композитор використовує гомофонно-гармонічний тип фактури. Також у логіці побудови нижнього голосу можна «побачити» інший його твір – «Монолог» для домри соло (III ч. «Концерту-сюїти», 1987), що віддзеркалилось у різних фактурних функціях – підголосок та гармонічний супровід (*Приклад № 2*).

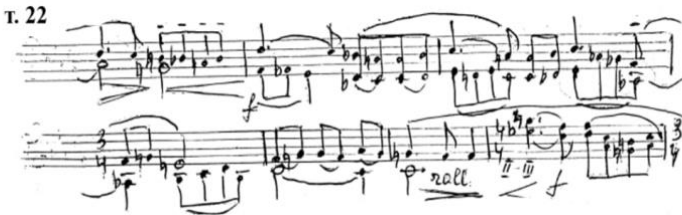
¹⁰ Перекладення та інструментування С. Невєрова.

Приклад №2

Л. Матвійчук. Роздум для домри соло (2003)



Б. Міхєєв. Монолог для домри соло (1987)



Розширюючи жанрову палітру, композиторка-домристка приєднується до загальної тенденції написання «моторних» творів, які набули широкого розповсюдження ще в «галантну епоху» у творчості Ф. Куперена, Л. Дакена, В. Берда, Дж. Булла тощо (Шип, 2023: 83). Так, наслідуючи звучання механічних музичних пристроїв (скриньок), Л. Матвійчук дає своєму твору для домри та фортепіано назву «Музична табакерка», імітація звучання якої в партіях домрово-фортепіанного дуету досягається через використання високих регістрів, сонорно-колористичних ефектів у домри (флажолети, стук медіатора за підставкою, урізноманітнення домрового тембру за рахунок прийомів *sul ponticello* та *violino pizzicato*), застосування принципу *perpetuum mobile*, тридольного метру та тріольного ритму.

Поступово жанрова палітра домрової музики для дітей розширюється. Так, Л. Матвійчук звертається до жанру варіацій, створюючи «Варіації в старовинному стилі» для домри соло. Утім, попри те, що

назва твору апелює до «великої» форми, композиція радше нагадує етюд, де у стислих межах (70 тактів) відпрацьовується такий домровий прийом, як «ритмічне ковзання медіатором». Наслідуючи барокову традицію, композиторка створює варіації на *basso ostinato*, застосовуючи у музичному розвитку принцип дімініуції (Приклад № 3).

Приклад № 3

Л. Матвійчук. Варіації в старовинному стилі



Такий підхід при створенні композиції корелює із застосованим у Пасакалії із Сонати *c-moll* для скрипки та фортепіано Г. Бібера (1644–1704) або в Чаконі *g-moll* для скрипки та цифрованого басу Т. Віталі (1663–1745), що і створює той старовинний стиль, на який указано авторкою в назві твору (Приклад № 4).

Приклад № 4

Г. Бібер. Пасакалія з Сонати *c-moll*
для скрипки та фортепіано



Т. Віталі. Чакона *g-moll* для скрипки та цифрованого баса



На межі XX–XXI століть твори для домри починає писати представниця чернігівської композиторсько-виконавської школи С. Гриценко, яка з 1990 років створює музику для ансамблів за участю домри, звертається до великих форм та широкої жанрової палітри мініатюр. На початку XXI століття львівський домрист С. Струтинський видає ряд збірок, які містять авторські твори та значну кількість перекладень і обробок українських народних пісень для домри та фортепіано.

Від 2020 років до написання домрових творів для дітей долучаються М. Гулінська (Київ), С. Матвієнко (Чернігів), О. Соловійова (Одеса), Є. Сімакова (Нікополь) та Т. Дубовська (Київ). Репертуарна палітра їхніх композицій представлена творами для всіх рівнів початкової мистецької освіти та навіть передвищої фахової освіти і поповнює домровий доробок новими жанрово-стильовими орієнтирами, які ще не були представлені в домровій музиці загалом.

Тривалий час незаповненою лакуною залишається *ансамблева музика для дітей*, підвалини якої були створені ще в домрових «Школах гри». Утім, такі п'єси передбачали досить високий рівень виконавства – від останніх років навчання в мистецькій школі й до рівня здобувачів мистецьких закладів вищої освіти. Упродовж багатьох років твори для цієї форми музикування накопичувалися та існували в особистих нотних скарбницях викладачів. Одним із наявних прикладів авторської музики для квартету чотириструнних домр є Сюїта (1983) Б. Алексеєва. Утім і вона досить довгий час залишалася неопублікованою та існувала в рукописі¹¹. Рушійним поштовхом стало видання на початку XXI століття низки збірок С. Струтинського, у яких автор пропонує обробки українських народних пісень та невеликі концертні твори західноєвропейських (В. А. Моцарт, Н. Паганіні, Ф. Грубер, Ф. Шуберт, Ф. Крейслер, А. П'яццолі) та українських композиторів (М. В. Лисенко, В. Косенко, П. Майборода,

¹¹ У 2025 році Н. Костенко оприлюднила хрестоматію навчально-концертного репертуару домриста «Концертні твори Бориса Алексеєва: для чотириструнної домри і ансамблю домристів» (Костенко, 2025).

Л. Матвійчук, С. Струтинський) для дуету, тріо та квартету за участю домри та гітари.

Проте упродовж довгого періоду видання ансамблевої музики залишалося поза увагою, й інтерес до цього репертуарного поля поновлюється лише з 20-х років ХХІ століття. Важливу роль у збагаченні репертуару для колективного музикування відіграє С. Грицаєнко, яка 2020 року видає збірку «Твори для домри (ансамблі) у супроводі фортепіано», де містяться десять авторських п'єс різного рівня складності. Невдовзі (2021) виходить колективна¹² збірка «Мелодія двох сердець. Перекладення для дуету домр для закладів початкової мистецької освіти», а згодом у Харкові (2022) публікується тематична збірка «Сучасні твори українських композиторів для народних інструментів. Перекладення, обробки другої половини ХХ–ХХІ століття». У цій праці запропоновані композиції для різноманітних інструментальних складів за участю домри й представлені п'єси Л. Ревуцького, В. Іванова, В. Власова, О. Глотова та більш сучасних українських композиторів, які пишуть музику саме для народних інструментів – І. Гайденка, Л. Матвійчук, В. Дмитренка, С. Грицаєнко та С. Смекодуб.

Окрім сольних концертних та ансамблевих творів, особливе місце в домровій музиці для дітей посідає *інструктивна література*, фундамент якої було закладено ще в перших «Школах гри» та збірках етюдів, упорядкованих В. Комаренком, М. Белоконовим та М. Шелестом. Утім Б. Міхєєв у 1996 році в Харкові випускає *першу* «Систему гам та арпеджіо для чотириструнної домри». У передмові автора є вказівка на використання посібника не тільки в середніх (фахові музичні коледжі) та вищих музичних навчальних закладах (мистецькі заклади вищої освіти), але й у школах естетичного виховання (мистецькі школи), з умовою вибіркового підходу до діапазону гами, її штрихового та ритмічного варіантів. Пізніше, у 2016 році, Б. Міхєєв видає «Методичні рекомендації щодо використання системи гам та арпеджіо

¹² С. Грицаєнко (Чернігів), Л. Пазушенко-Стародубець та Н. Юха (Херсон), С. Сімакова (Нікополь).

для чотириструнної домри в роботі з учнями шкіл естетичного виховання» та описує етапи опанування гамового комплексу в кожному класі в залежності від терміну навчання (шести- або восьмирічного).

Досліджуючи інструктивну домрову літературу, не можна оминути увагою збірку С. Струтинського «Вправи і п'єси для чотириструнної домри», яка 2004 року вийшла у Львові. Автор рекомендує опанування двадцятьох гам на чотирьох струнах та вправи на зміну позицій на прикладі десятих гам. Окрім цього, учням мистецьких шкіл запропоновані арпеджіо по хроматизму, хроматичні вправи на всіх струнах, вправи на розвиток четвертого пальця в першій позиції та акордову техніку.

Після майже 20-річної перерви у виданні інструктивної літератури, 2023 року С. Грицаєнко випускає збірку «Сходінки майстерності. Етюди для домри», яка містить 30 програмних етюдів різного ступеня складності. Окрім програмності, у творах представлені подвійні жанри: можна зустріти етюд-баладу (№ 8, «Старовинна балада») або етюд-тарантелу (№ 13, «Лавина в горах»; № 17, «Раз, два, три» тощо). Вражає і стильова різноманітність, яка охоплює наслідування барокових зразків (№ 20, «Класичний рецепт»), джазової стилістики (№ 14, «Тримай ритм»; № 26, «Етюд-бугі»), танцю фламенко (№ 28, «Етюд-фламенко») та гуцульських мотивів (№ 25, «Гуцульська гражда»; № 30, «На гуцульському весіллі»). Отже, композиторка-домристка переосмислює етюд як інструктивний жанр та надає йому концертних рис.

Висновки.

У музиці для домри, на відміну від багатьох інших академічних інструментів, характерною рисою є те, що тривалий час (до 1980 років) оригінальні її зразки створювались саме композиторами-домристами (Г. Казаков, В. Івко, Б. Алексєєв, Б. Міхєєв, Л. Матвійчук), і тільки згодом до написання музики для цього інструмента стали звертатися композитори, не пов'язані з виконавством на домрі. Утім домрова

музика для дітей рухається відмінним вектором – до написання оригінальних творів і сьогодні залучаються переважно¹³ домристи.

Огляд становлення цієї категорії домрового репертуару демонструє, що **період адаптованих творів** починається з 1930 років. У цей час музика для дітей ґрунтується на матеріалі народнопісенної традиції та перекладеннях; її жанрово-стильова палітра представлена переважно пісennими жанрами з використанням куплетно-варіаційної форми (Б. Алексєєв, М. Т. Лисенко). У таких творах тема в більшості випадків викладається згідно оригіналу з наступним варіюванням та включенням спектра домрових прийомів гри. Авторські твори зустрічаються у «Школах гри» в незначній кількості, що не дозволяє виокремити цей тип домрової музики у цей період як самостійний.

Тривала розбудова репертуару має своїм результатом те, що з другої половини ХХ століття з'являється низка творів на основі оригінального тематизму. Від 1980 років починається **період авторської музики**. Його типовою рисою стало розширення жанрової палітри та використання композиторами як власних звукокомплексів (Б. Міхєєв), так і звукоформул, які «мігрують» між епохами та споріднюють різноманітні жанрові моделі (Л. Матвійчук). Саме в цей період відбувається кристалізація ансамблевої музики та інструктивної літератури, яка виходить за межі етюду та наближується до концертної віртуозної п'єси (С. Грицаєнко), що корелює із загальною тенденцією в західно-європейській музиці, яка сформувалася століттям раніше.

Перспективи дослідження. Стислий огляд стану домрової музики для дітей демонструє залучення до її написання значної кількості композиторів-домристів, які розширюють і оновлюють жанрово-стильову та образну сфери дитячого репертуару, висвітлення яких і становить перспективу подальшого розвитку запропонованої теми.

¹³ Виключенням є незначна кількість композиторів, які не пов'язані з виконавством на домрі, як, наприклад, О. Соловійова (Одеса) та С. Смекодуб (Харків).

ЛІТЕРАТУРА

- Костенко, Н. Є. (Уклад.). (2025). *Хрестоматія навчально-концертного репертуару домриста*. Вип. 5: Концертні твори Бориса Алексєєва: для чотириструнної домри і ансамблю домристів. Харків: ХНУМ.
- Лисенко, М. Т. (1967). *Школа гри на чотириструнній домрі*. (Учбово-методичний посібник для педагогів музичних і педагогічних училищ). Київ: Музична Україна.
- Лукіна, Т. В. (2023). Оригінальний український домровий репертуар на сучасному етапі розвитку. *Українська музика: науковий часопис*, 2(45), 137–141. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-2-45-16>
- Міхеліс, В., & Калінін, О. (1963). *Начальна школа гри на чотириструнній домрі*. (Навчальний посібник для музичних училищ та ДМШ). Київ: Мистецтво.
- Прокопенко, А. (2023). «Юнацькі» концерти в українській домровій музиці: типологічні риси та індивідуальні особливості. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 46, 63–71. <https://doi.org/10.35619/ucrpmk.v46i.675>
- Сліпченко, К. Д. (2023). *Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Стрілець, А. М. (2022). *Діяльність оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського в історичному хронотоні*. (Наук. обґрунтування творчого проєкту ... д-ра мистецтва). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Шип, С. В. (2023). *Теорія художніх стилів*. Суми: ФОП Цьома С. П.
- Штрик, С. (2025). *Національні риси домрової творчості Світлани Грицаєнко*. (Магістерська робота). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Aleksandrova, O., Samoilenko, O., Osadcha, S., Grybynenko, J., & Nosulya, A. (2021). Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique. *WISDOM*, 20(4), 4, 158–165. <https://doi.org/10.24234/wisdom.v20i4.534>
- Selmani, T. A. (2024). The influence of music on the development of a child. *Journal of Effective Teaching Methods (JETM)*, 2 (1), 191–201. <https://doi.org/eiki/10.59652/jetm.v2i1.162>
- Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Nikolaievska, Yu., & Kopeliuk, O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S 4), 218–233. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1575>

- Su, Lin (2017). New perspectives of musicality analysis of Schumann's *Childhood*. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 119, 763–766. <https://doi.org/10.2991/essaeme-17.2017.156>
- Suberry, A., Maimon, B. N., & Eitan, Z. (2020). Sad syntax? Tonal closure affects children's perception of emotional valence. *arXiv: Neurons and Cognition*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2008.01810>

REFERENCES

- Aleksandrova, O., Samoilenko, O., Osadcha, S., Grybynenko, J., & Nosulya, A. (2021). Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique. *WISDOM*, 20(4), 4, 158–165. <https://doi.org/10.24234/wisdom.v20i4.534> [in English].
- Kostenko, N. Ye. (Ed.). (2025). *Anthology of educational and concert repertoire for domra performers*. Issue 5: Concert works by Borys Alekseev: for four-string domra and domra ensemble. Kharkiv: KhNUM [in Ukrainian].
- Lukina, T. V. (2023). The original Ukrainian domra repertoire at the present stage of development. *Ukrainian Music: Scientific Journal*, 2 (45), 137–141. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-2-45-16> [in Ukrainian].
- Lysenko, M. T. (1967). *School of playing the four-string domra*. (A teaching and methodical manual for teachers of music and pedagogical colleges). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Mikhelis, V., & Kalinin, O. (1963). *Elementary school of playing the four-string domra*. (A textbook for music colleges and children's music schools). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Prokopenko, A. (2023). "Youth" concertos in Ukrainian domra music: Typological features and individual characteristics. *Ukrainian Culture: Past, Present, Development Paths*, 46, 63–71. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.675> [in Ukrainian].
- Selmani, T. A. (2024). The influence of music on the development of a child. *Journal of Effective Teaching Methods (JETM)*, 2 (1), 191–201. <https://doi.org/eiki/10.59652/jetm.v2i1.162> [in English].
- Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Nikolaievska, Yu., & Kopeliuk, O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S 4), 218–233. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1575> [in English].
- Shtryk, S. (2025). *National features of Svitlana Hrytsaienko's domra works*. (Master's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

- Shyp, S. V. (2023). *Theory of Artistic Styles*. Sumy: FOP Tsoma S. P. [in Ukrainian].
- Slipchenko, K. D. (2023). *Genre and stylistic directions of domra works by Ukrainian composers*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Strylets, A. M. (2022). *The activity of the folk instruments orchestra of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts in the historical chronotope*. (Dr.'s of Arts thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Su, Lin (2017). New perspectives of musicality analysis of Schumann's *Childhood*. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 119, 763–766. <https://doi.org/10.2991/essaeme-17.2017.156> [in English].
- Suberry, A., Maimon, B. N., & Eitan, Z. (2020). Sad syntax? Tonal closure affects children's perception of emotional valence. *arXiv: Neurons and Cognition*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2008.01810> [in English].

Kseniia Slipchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Senior Lecturer,
 the Department of Folk Instruments of Ukraine
 e-mail: ksuslipchenko256@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0001-5226-5930

Formation of domra music for children in the works by Ukrainian composers

Statement of the problem. *Domra art in Ukraine has been developing for over a century, encompassing diverse genre-stylistic directions and forms of performance. However, domra music for children remains relatively under-researched, which underscores the relevance of its study. In the 20th century, this category of the domra repertoire was largely limited to transcriptions of existing works and occasional original compositions, whereas in the 21st century, a substantial body of original works for children and youth has emerged, constituting an independent branch of domra music. Research on music for children has traditionally focused on pedagogical and psychological aspects, while musicological analysis has remained underdeveloped. A similar tendency is observed in international musicology, where studies often emphasize the psycho-emotional impact of music on children. At the same time, recent works indicate a renewed scholarly interest in the artistic, aesthetic,*

and genre-stylistic features of children's compositions, particularly in the field of domra music.

Objectives, methods and novelty of the research. The purpose of the article is to identify the historical prerequisites for the development of domra music for children. For the first time, the historical foundations for the development of domra music for children are explored. The research methodology combines historical, genre and stylistic, and performance analysis.

Research results. The development of domra music for children proceeded in several stages. Until the mid-20th century, original compositions were scarce, with transcriptions and adaptations of folk songs predominating. From the second half of the 20th century, the first original miniatures and "Schools of playing" were developed, providing a pedagogical foundation and integrating technical and artistic training. At the turn of the 20th–21st centuries, the foundations of ensemble repertoire and instructional literature were established. The article emphasizes that the creation of original music for children was primarily undertaken by domra-playing composers, notably B. Alekseev, M. T. Lysenko, B. Mikhieiev, L. Matviichuk, S. Strutynskyi and S. Hrytsaienko. Their works are distinguished by a rich diversity of genres and styles, including miniatures, variations, cycles of miniatures, ensemble pieces involving the domra, concert works, and instructional compositions.

Conclusion. Today, domra music for children is characterized by a broad genre and stylistic palette, encompassing original compositions and ensemble works. This provides opportunities for further research and establishes a foundation for a comprehensive musicological understanding of this area.

Keywords: domra; music for children; repertoire; genre and stylistic palette; miniature; solo performance; ensemble music; folk instrumental art; Ukrainian composers.

Стаття надійшла до редакції 21.10.2025,
рекомендована до друку 14.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.

УДК 78.071.1:793.5/.7
DOI 10.34064/khnum1-77.16

Тан Цзіньюй

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: qq896510378@gmail.com, tangjinyv@qq.com
ORCID iD: 0009-0005-9587-8506

«Салонність» як філософія життя та естетика творчості у XIX столітті

Висвітлюється феномен салонності XIX століття як специфічної форми самоорганізації культурно-гуманітарної спрямованості, яка створює новий тип простору індивідуалізації митця. Осмислення салонності як форми художньої суб'єктивності й соціальної комунікації становить інноваційний вектор дослідження, метою якого є концептуалізація салонності як цілісної естетичної та філософської моделі музичного мислення епохи. Методологія аналізу феномена салонності базується на культурологічному, герменевтичному та порівняльному підходах. Ознаки салонної естетики як системного явища в мистецтві XIX століття визначено через концепти «природа», «емоція», «поріг», «тривалість», «берегиня». Салон розглядається як простір творчості, інобуття творчої особистості, де активується ентелехія якісного переходу для зняття опозиції між інакістю й повсякденністю. Позначено, що салонна естетика сформувала новий тип простору та специфічний тип музичної мови, виконавської практики та рецепції, вплинувши на подальший розвиток камерної культури.

Ключові слова: салонність; XIX століття; творчість Ф. Шуберта; шубертіанство; естетика і філософія Романтизму; соціально-комунікативна форма; камерно-вокальний жанр.

Постановка проблеми.

У першій половині XIX століття в Західній Європі з'являються мистецькі салони (музичні, літературні, художні), які стають творчими

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

«острівцями», осередками спорідненості індивідуальностей. Феномен салонності характеризується як специфічна форма самоорганізації культурологічно-гуманітарної спрямованості, яка створює новий тип простору – культурно-антропологічний та онтологічно-діалектичний за своєю генезою.

Явище салону мистецького спрямування дотичне до історико-філософського напрямку Романтизму, демонструючи основні риси цієї доби. Так, притаманні романтизму програмність, індивідуалізація образів, актуалізація чуттєвості ініціювала й нові прийоми смисло- та формоутворення. Це знайшло відбиток, зокрема у композиторській творчості XIX століття, у тяжінні до мініатюризму, камерності і загальній ліричності висловлювання. Багатогранність проявів салонності в межах соціокультурного простору і творчості XIX століття зумовлює дослідження її як цілісного явища, власне – цілісної естетико-філософської концепції типу культурного буття.

Останні дослідження та публікації за темою статті. Джерельна база дослідження охоплює історико-культурні, музикознавчі, філософські та міждисциплінарні праці, що дозволяють розглядати салонність як цілісний соціокультурний феномен.

Так, дисертація О. Антонєць (Антонєць, 2006) закладає основу для аналізу еволюції салонної музики в європейській культурі, окреслюючи жанрово-стильові трансформації та функціонування салонної традиції в контексті XIX століття. Авторка аналізує процес завоювання салонами «особливого статусу» та описує процес еволюції ставлення до салону як місця прояву індивідуальності митців. Праця Т. Никоненко (Никоненко, 2005) розширює поле уявлень про салонність, фокусуючись на українських культурно-мистецьких салонах кінця XVIII – першої половини XIX століття, що дозволяє інтегрувати український матеріал у широкий європейський контекст. Сучасну перспективу теми подає Л. Ігнатова (Ігнатова, 2013), яка інтерпретує музичний салон як феномен культури сьогодення, актуалізуючи механізми культурної пам'яті та трансформації традиції. У цьому ж руслі Ю. Панченко (Панченко, 2023) позначає музично-літературний салон

XXI століття як форму виконавської комунікації, що демонструє спадковість салонної моделі в нових умовах.

Англомовні дослідження дозволяють простежити історію формування французького салону як соціокультурного інституту та особливу роль жінок-організаторок у його становленні. Зокрема, у 19-ти розділах монографії А. Мейсон (Mason, 1891), присвяченої французьким салонам, якими опікувались жінки, авторка надає повний опис кожного та аналізує важливі складові їхнього функціонування – естетичні, художні, комунікаційні. Книга С. Таллентайр (Tallentyre, 1926) передруковувалась декілька разів. Вона містить оригінальні документи, зібрані з бібліотек по всьому світу. Авторка надає інформацію про господинь салонів, від мадам дю Дефан до мадам Віже ле Брюн. Д. Чесні (Chesney, 2007) звертається до історії салону, оцінюючи в її контексті французький салон XIX століття як «важливу культурну спадщину» (Chesney, 2007: 94). Автор зазначає, зокрема, що салон, залишаючись «місцем соціального життя» митців, стає для них і осередком «пам'яті». Відвідувачі салонів XIX століття, як вважає автор, «озираються назад, на старий режим, або ностальгічно, або просто у спробі, такій характерній для буржуазної монархії Луї-Філіпа, примирити дві французькі традиції – аристократичну та революційну» (Chesney, 2007: 94). Важливою є й думка автора про те, що «салон, який виник на початку сімнадцятого століття як антикуртуазне привласнення італійської куртуазної традиції та став орієнтиром французького суспільства протягом його великих століть, знову з'явився після Революції як символ примирення» (Chesney, 2007: 103–104).

Явище салонності досліджено в окремих музикознавчих розвідках. Так, жанрово-комунікативну специфіку салонної культури ґрунтовно аналізує В. Нечепуренко (Нечепуренко, 2015), розглядаючи французьку *mélodie* як форму естетичної комунікації. Авторка називає паризький салон першої половини XIX століття «своєрідною формою світського спілкування» (Нечепуренко, 2015: 160). В. Жаркова (Жаркова, 2009) у монографії про Моріса Равеля представляє паризькі салони як важливе для формування індивідуальності митців середовище

та будує модель художнього послання композитора, що співвідноситься із салонною традицією витонченості. Стаття авторки пропонує дослідження (Тан Цзіньюй, 2025) концептуалізує шубертіанство як культурний код європейської камерно-вокальної традиції, що безпосередньо корелює з феноменом салонності та її впливом на становлення *kunstlied* у творчості Ф. Шуберта. Біографічне дослідження К. Гібса (Gibbs, 2000) доповнює цей ракурс історико-контекстуальними даними про шубертіади. Дослідження виконавської традиції у творчості М. Мошковського у статті М. Чернявської та О. Міц (Чернявська, Міц, 2025) демонструє вплив салонної культури на інструментальну практику та формування нової технічної парадигми ХХ століття. Комунікативна теорія, викладена в монографії Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020), розширює теоретичну рамку дослідження салонності в музичному мистецтві ХІХ століття.

Соціокультурна перспектива теми салонності представлена у дослідженні Б. Павліченка та Г. Вдовиченка (Павліченко & Вдовиченко, 2025), що демонструє історичний досвід культурно-мистецьких товариств Заходу України і дозволяє екстраполювати салонну модель на інші форми культурної самоорганізації.

Отже, аналіз джерел дозволяє розглядати салонність як багаторівневий феномен та свідчить про міждисциплінарний характер явища. Історико-культурологічні праці окреслюють соціальний контекст салону, музикознавчі – жанрово-стильову специфіку, філософські – онтодіалектичну і темпоральну основу салонності. Малодослідженим залишається питання формування цілісної філософсько-естетичної та комунікативної моделі салонності як способу музичного мислення ХІХ століття, на чому й буде сконцентрована увага в межах пропонованої розвідки.

Метою статті є виявлення та концептуалізація феномена салонності як самостійної естетичної моделі музичної культури ХІХ століття. У межах статті автор прагне визначити філософські засади, художні принципи та механізми функціонування салонності, що знаходить вираження й у композиторській практиці доби Романтизму.

Новизна дослідження полягає у таких положеннях:

– аналізі салонності як *філософії буття та художнього мислення*, що формує окрему онтологічну модель, та її обґрунтуванні як механізму трансформації романтичної ідеї індивідуалізму в соціально-комунікативну форму;

– визначенні концептуальних ознак салонної естетики як системного явища в мистецтві XIX століття.

Методологія дослідження охоплює культурологічний підхід, важливий для аналізу салону як соціального інституту європейської культури XIX століття, простору перетину мистецтва, аристократичної етики та публічності. Важливими є методологічні засади герменевтики, яка осмислює салонність як форму художнього мислення, що репрезентує інтимність, приватність, соціальну гру та естетику витонченого жесту. У цілому превалює інтердисциплінарний підхід (філософія культури, музична соціологія).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Етимологія слова «салон» пов'язана з першим великосвітським осередком – французькою вітальнею маркизи Катрін де Вівон Рамбуйє, яка відкрилася в 1620 році. Дім мав спеціальне місце для прийому гостей, яке й позначали словом «салон» (з французької – «велика зала») і якому зазвичай давали назву чи додавали до нього ім'я господарки. Прикладами художніх салонів стають «Академія мистецтв» (Англія); «*Salon le la Societe des Arts*» (Франція); «*Kunstverein*» (Німеччина). Музика, яка звучала в салонах, надихаючи аристократів на насолоду, розваги, гедонізм, отримала назву «салонної». Частим відвідувачем подібних салонів був, зокрема, Ф. Шуберт, на честь якого *шубертіадами* стали називатись музичні вечори, присвячені його музиці. На них сам митець акомпанував співакам, а його пісні для голосу і фортепіано (*kunstlied*) ставали дедалі більш популярними в музичних салонах Відня.

Салонна культура протягом XIX століття поступово набувала різноманіття й багатогранності, й цей новий мистецький простір генерував і нову етично-естетичну складову. Установлені в салоні

норми та правила поведінки вимагали від його гостей та завсідників дотримання певного комунікативного імперативу. Водночас салон створював і умови для того, щоби людина відкривала себе для самої себе. «Особистість у самосвідомості, – стверджує один із авторів сучасного українського «Філософського словника», – сприймає себе як суспільно значущу цілісність, неповторну індивідуальність, як носія і творця суспільних відносин. Самосвідомість особистості зароджується і знаходить свій вияв лише в процесі суспільних взаємовідносин як між окремими людьми, так і групами, прошарками, ... включає в себе самопізнання (самооцінку), емоційно-ціннісне ставлення до себе і саморегулювання, які ... формуються відповідно до індивідуально-суспільних ідеалів» (Надольний, 2002: 564).

Можна вирізнити декілька основних концептів, які є важливими для розуміння естетико-комунікативних засад салонності.

Перше – це тема єднання з *природою*, яка може бути також і фоном для драматичних подій. Наприклад, у піснях Ф. Шуберта «Баркарола», «Форель» переважає зображальність, тоді як природа в баладі «Лісовий цар» є підтекстом драматичної дії та передвісником наступної трагедії.

Друге – роль *емоційної* сфери, що коригує взаємини у парах «чуттєвість / раціональність»; «прагматичність / інтуїтивність» та створює умови для формування якісно нових сенсів у різних сферах духовного пошуку особистості. Інновації в музиці, літературі, живописі чи гуманітарних рефлексіях знаходять своє місце в суспільному сприйнятті, хоча шлях до такого визнання міг бути й надто тернистим.

Тобто салон як соціально-комунікативне явище, перебуваючи в модусі зовнішнього, суспільного, зазнавав впливу подій та проблем соціально-політичного характеру. Так, у Німеччині салони нерідко створювали єврейські жінки із заможних родин, які вели боротьбу за рівні з чоловіками права, а також із девіантним суспільним явищем – антисемітизмом. Британське «Товариство синіх панчіх» виникло завдяки салону Елізабет Монтеґ'ю. У країнах Латинської Америки популярності набули салони політичного вибору, які ставили за мету

позбавлення від іспанської колонізації. Так, гімн Аргентини вперше пролунав саме в салоні, господинею якого була Марікіта Санчес.

З явищем салонності пов'язана й особлива характеристика, яку в цьому дослідженні ми назвали *культурологічно-ментальною інверсією*. Внутрішня ритміка буття всередині салону символічним образом перебирає на себе, подекуди несвідомо, риси *освяченого* певним ритуалом *простору*, що пов'язується з мистецьким «актом творення». Досвід переживання піднесеного через народження нового набуває ознак позараціонального відчуття «катарсису», містичного одкровення, яке може бути дотичним до майже релігійних почуттів. Проте музичне «одкровення», очищення душі відбувається вже в новому «храмі» – салоні, світському за суспільними ознаками, але інтуїтивно-магічному, поза-буттєвому за особистісним сприйняттям. «Я ніколи не примушую себе бути набожним, крім випадків, коли я відчуваю натхнення, – писав Ф. Шуберт, – ніколи не створюю молитов, якщо я не відчуваю всередині себе справжню та істинну відданість» (цит. за: Gibbs, 2000: 213). Отже, салон перевтілюється на своєрідний «прожектор» цінностей, моралі, культури, мета якого – стати дороговказом для свідомості індивіда та соціуму, навчити їх «бачити» Інше, відкриваючи утаємничене. Фактично ми спостерігаємо *культурологічну інверсію – заміщення інтимності на публічність*.

Явище «салону» також втілює та підтримує *комунікативно-регулятивну функцію*. Взагалі комунікація виступає, на наш погляд, як певне продовження тілесності – через вербальну та невербальну складові створюються умови для формування поведінкових форм учасників об'єднання (запроваджуються правила та норми етикету, одягу, гастрономії), що вносить своєрідну, метафорично кажучи, «позаартикульовану тактильність», мета якої – формування доброзичливих взаємин. Етичний модус салонності є діалектичним за своєю сутністю, розкриваючись у формулі «то є ти». Комунікативний чинник набирає обертів, залучаючи й гносеологічну (пізнавальну) компоненту; у результаті активізується *механізм інтеграції*, особливо актуальний для творчих майстерень.

Через зв'язок учасників комунікації на ціннісному й соціокультурному рівні відбувається *актуалізація* таких *категорій діалектики*, як одиничне та загальне. Кожній індивідуальності притаманна професійна самодостатність: одиничне впливає на загальне, якісно трансформуючи останнє. Загальне виступає в якості бажаного (шуканого), тоді як у філософії Просвітництва загальне мало статус вихідної ідеї. Діалектичні взаємини «одиничне / загальне (ціле)» розкриваються завдяки градації частковостей, які розсікають простір загального світом нових сенсів, формуючи таким чином *єдність множинностей*. Тобто єдність цілого стає результатом творчої роботи (за А. Бергсоном, «інтуїтивного прориву» (Bergson, 1950)) індивідів, окремих суб'єктів. Допоміжним інструментом у здійсненні подібних діалектичних переходів – «творчих ентелехій» – стають такі категорії, як можливість, дійсність та / чи необхідність.

Отже, салонність – не «пласка фігура», у якій буття має стабільний та завершений смисл. Просторовість, багатовимірність салону подібна до контрапункту, в якому голоси, немов розширюючи звуковий простір та викривляючи траєкторію шляху, в певний час об'єднуються на мить в гармонічній вертикалі, щоби знову розпорошитись у нескінченність. Природа змісту поняття «салонність» – це логіка протиріч, яка вибудовує конкретний органічний синтез мінливості та незмінності, постійності форми та змісту, тотожного і відмінного. З одного боку, феномен салону стає символом, що відображає суспільну реальність, з іншого – додає до неї модуси винятковості, надлишковості, актуальної спроможності, множинності, які підтримують функціонування в просторі салону *символічної складової*.

Наголошуючи на тому, що феномен салонності являє собою *багаторівневу символічну множинність*, де атрибути, речі, предмети, стани розкривають та забезпечують атмосферу відкритої життєдайності, пошуку та дотику до невідомого, ми пропонуємо аналізувати природу цієї множинності салонної культури через залучення *метафоричних образів-концептів*.

Першим з них є *концепт «порога»*, амбівалентність якого видається дотичною до специфіки феномена салону й салонності. Образ-метафора «поріг» наділений символічним значенням кордону, що поділяє простір та буття, ставить чіткий межовий знак, виступаючи водночас в ролі «початку» та «закінчення». Наявність «порога», реального чи уявного, актуалізує багату палітру смислових значень, символізуючи диференціацію, подвійність простору, відмінність між тим, що залишилось за порогом, і тим осередком, в якому людина опиняється після перетину «кордону». У проєкції на феномен салону це – буденність і святковість, що перетворюються на два чинники, які детермінують розвиток подій всередині вітальні. Людина опиняється на межі двох типів буття – знайомого, формально-організованого, передбачуваного (буденність) – і неочікуваного, несистемного (певною мірою), творчо-спонтанного Іншого («поза»-буденність, святковість). Утім звернемо увагу і на часовий вимір (протяжність, тривалість), який додає до природи поняття «поріг» ще й онтологічну експлікацію – переходу до кінцевого стану, який може бути як позитивним (успіх, тріумф або безболісне, формальне завершення зустрічі в салоні), так і негативним («розірване» святкове дійство з поверненням учасника «додому» – у повсякденність, буденність). Адже саме «поріг» виконує роль перепони, бар'єру, випробування. Індивід може «зачепитися» за поріг, зазнавши поразки, якщо його творча робота не буде схваленою у просторі однодумців чи більш широкої аудиторії. У такому випадку поняття-метафора порогу набуває характеристики екзистенційного вироку: автор, який зазнав фіаско, опиняється в ситуації повернення до неподоланого – порогу.

Окрім метафори «поріг», представляємо ще один концепт, дотичний до явища салону – образ «*берегині*».

Велика кількість салонів XIX століття пов'язана з присутністю жінки як засновниці, меценатки, господині вітальні. Фінансово незалежні, заможні жінки мали певну самостійність щодо реалізації власних ідей. Господиня (власниця) салону створювала та підтримувала його атмосферу, комфортну й затишну для відвідувачів. Жінка-

«берегиня», таким чином, закріплює за собою соціокультурний «маркер» безпеки та емоційної чуйності. Через метафору «берегиня» салонність демонструє наявність подвійної «оголеності» як продовження символічної тілесності: перша реалізується в акті «народження» публічності твору; друга – має зв'язок із відчуттям «перебування в лоні матері». У такому аспекті образ «берегині» відтворює міфологічний конструкт архаїчної культури. З погляду архаїчної компоненти, учасники салонного об'єднання також набувають статусу того, хто володіє унікальним досвідом (творчим Даром) та демонструє суспільному оточенню перспективу майбутнього, певний напрямок руху (згадаємо французький салон першої половини ХІХ століття). Тобто суб'єкти як самостійні окремі «одиниці» визначають рух глобального «цілого». Роль «берегині» у цьому процесі радше не авторитарна, а така, що уособлює глибинний зв'язок внутрішнього із зовнішнім. Також метафора «берегиня» в просторі салонності визначає роль жінки в його організації, регулюванні, відтворенні; остання має характер «повторення», «закріплення» – адже значною мірою саме від хазяйки салону залежить, чи повернуться до її вітальні гості наступного разу.

Ще один важливий маркер салону – специфіка *відчуття часу-простору*. Розмаїття чуттєво-емоційна палітра, широкий спектр почуттів – від радості, насолоди, пристрасті до страждання, туги за вичерпним, самотності – як характерні риси романтичного мистецтва надають підстави для актуалізації в просторі салонності онтологічного вектору темпоральності. Для пояснення цієї думки залучимо концепцію часу А. Бергсона. Згідно з нею, час являє собою не послідовність миттєвостей, він є уособленням безперервного, нерозривного потоку, визначеного філософом як «тривалість» («durée») (Bergson, 1950: 101–102). Головна ознака тривалості, за Бергсоном – неможливість математичного вимірювання часу, натомість для визначення його параметрів долучається інтуїція, завдяки якій «чистий» час («Pure duration») (Bergson, 1950: 104–105) безпосередньо *проживається* особистістю в якості реальності, іншими словами, відчувається нею як

глибоко суб'єктивне інтуїтивне переживання. У цьому сенсі, категорія «тривалості» охоплює й пронизує буття салону в цілому, стаючи «маркером» внутрішнього, індивідуально «освяченого», переживання суб'єкта, що пов'язує у своїх творчих «ентелехіях» минуле, сьогодення та майбутнє.

Отже, залучення в якості аналітичного інструмента концептів-символів «поріг» та «берегиня» для розкриття специфіки салонності як втілення символічної множинності дає можливість «переносу» точки зору, зміщення ракурсу дослідження завдяки поліваріативному характеру метафор. Як результат, це дозволяє, на нашу думку, сформувати нове, неочікуване «бачення» головного явища: «салонність» із культурологічно-мистецьких та структурно-лінгвістичних позицій «переходить» у простір символічної «відкритості» позараціонального сприйняття. Яскрава метафоричність згаданих концептів допомагає «подолати буденність» традиції сприйняття салонної культури. Розкриття символічної функції простору салону дозволяє продемонструвати, «оприлюднити» динаміку творчої ентелехії, «відкрити утаємниченість» акту художнього творення.

Символічна множинність простору салонності демонструє взаємодію з онтодіалектичною парою «*зміст / форма*». У діалектичних взаєминах заперечення та (с)-прийняття через випробовування (згадаймо метафору «порогу») дихотомічна пара зміст / форма постає як інструмент втілення онтологічних сенсів, модусів наявного буття у творчому процесі. Прикладом гармонійного поєднання змісту й форми є творчість Ф. Шуберта: митець, звертаючись до нового за спрямуванням художнього змісту, оновлює і традиційні музичні форми, насамперед пісенні, надаючи таким чином жанрам «домашнього» музикування нового камерно-концертного статусу. У своїх найвідоміших камерних творах – вокальній баладі «Лісовий цар», пісенних циклах «Прекрасна млинарка», «Зимовий шлях» та інших, у фортепіанних мініатюрах, струнних квартетах, яким притаманні емоційна глибина та витонченість форм, Ф. Шуберт постає як один із найвидатніших представників музичного романтизму. Ліричність,

навіть сентиментальність постають як засіб символічної усамітненості людини, актуалізуючи чуттєву сферу як домінантну в розкритті її душевного світу, внутрішніх переживань. Холодна раціональність розуму «відступає» перед щемливим потрясінням та піднесенням Духу. Строгі музичні форми набувають змістової експресії та виразності. Лірична константа пов'язується з домінуванням у доробку Ф. Шуберта мініатюри як основної форми творчих проявів, що актуалізує *камерність як тип музичної виразності*.

Висновки.

Таким чином, салон як складова соціального побуту XIX століття відверто опонує проявам жорсткої політичної ідеології (зокрема метерніхівської реакції), надаючи свій простір для творчих експериментів. Перша половина століття ознаменувалася не тільки потужним культурно-соціальним, політико-ціннісним контрастом між ідеалами Просвітництва та Романтизму, але й суттєво посилила позиції останнього, зокрема й завдяки явищу салонності. Пропонуючи соціуму нові парадигми реальності, феномен «салонності» постає як успішний приклад реалізації інтуїтивного начала як уособлення процесу творення та становлення, формуючи буття, де особистість постійно «вигадує себе» завдяки спрямованості до творчих новацій.

Множинність творчих «облич» салонності, яка демонструє високий ступінь залучення символічного ряду, дозволила сформулювати авторські метафори-поняття, запропоновані у статті в якості методологічного інструмента дослідження явища салонності («поріг», «берегиня»). Їх застосування, з одного боку, акцентує ідею самобутності та унікальності феномена салону, з іншого – актуалізує його інтерпретацію як простору на межі двох світів – ідеального (світ мрії, творчих відкриттів, інакшості) та буденно-традиційного (повсякденність), опозиція яких «знімається» в акті творчої ентелехії.

Символом «життєвого прориву» як передумови творчих інтенцій салон постає в межах концепції А. Бергсона, яка знімає математичну (фізичну) обмеженість часу та надає темпоральності, визначеній як

«тривалість», інтуїтивно-метафізичної спрямованості, демонструючи нелінійний «чистий» час як рису, притаманну творчій свідомості.

Естетичний модус салонності допоміжним чином розкриває взаємини онтодіалектичної опозиції зміст / форма, фіксуючи їхні трансформації на шляху до сакралізованої в просторі салону «відкритої утаємниченості»: так в музичному мистецтві з'являється «чуттєва» сентиментальність, що пов'язується з ім'ям Ф. Шуберта.

Отже, зустріч з неочікуваним, повнота чуттєвого переживання від усвідомлення можливості доторкнутися до мистецького Іншого – такий «дар» готує своєму відвідувачу салонний простір, цілісність якого народжується через синергію індивідуальностей.

Підсумовуючи, сформулюємо філософсько-естетичні позиції, що, на наш погляд, допомагають осмислити феномен салонності.

1. Салонність постає як *цілісна філософія життя*, формує особливий тип буття, у якому поєднуються інтимність, публічність і духовна комунікація. Салон стає простором культурної самоорганізації, де індивідуальне набуває статусу суспільно значущого.

2. Естетика *салонності* визначає нову модель художнього мислення XIX століття, актуалізуючи мініатюризм, ліричну концентрацію, програмність, камерність як принципи музичної виразності, що, зокрема, виявляється у творчості Ф. Шуберта в переосмисленні пісні (*kunstlied*) як глибоко філософського жанру, де поєднуються особисте переживання і символічна універсальність, якими у подальшому буде позначений новий модус камерності – шубертіанство¹.

3. Салонність функціонує як *онтодіалектична модель*, у межах якої відбувається постійна взаємодія змісту і форми, одиничного й загального, інтимного й публічного. Цей простір забезпечує механізм культурологічної інверсії: приватне стає публічним, а повсякденне – сакралізованим через акт творчого переживання.

¹ Шубертіанство як концепт розробляється автором у іншій статті (Тан Цзіньйюй, 2025).

4. Феномен салону є специфічною *формою комунікативної взаємодії*. Ритуалізованість, регламентованість поведінки, «тон» спілкування створюють атмосферу камерної сакралізації, де мистецтво переживається як подія духовної взаємодії. У цьому сенсі салонність реалізує модель «близької дистанції» – інтимної публічності, що передбачає довіру й співучасть. З погляду темпоральності, салон стає простором нелінійного часу – «життєвого пориву», який актуалізує творчий потенціал суб'єкта. За фактом, салонність забезпечила перехід від замкненого внутрішнього переживання до соціально інтегрованої художньої комунікації, сформувавши нові механізми рецепції та популяризації мистецтва.

Отже, салонність у XIX столітті слід розглядати як багаторівневий феномен – філософський, естетичний і соціокультурний, що не лише відобразив дух Романтизму, а й заклав підвалини сучасної камерної та комунікативної складових мистецтва.

Перспективою дослідження є подальша екстраполяція сформульованих щодо салонності позицій на осмислення шубертіанства як художньої концепції музичної творчості XIX–XX століть.

ЛІТЕРАТУРА

- Антонець, О. (2006). *Еволюція салонної музики в європейській культурі*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Жаркова, В. (2009). *Прогулянки в музичному світі Мориса Равеля (в пошуках смислу послання Майстра)*. Київ: Автограф [рос.].
- Ігнатова, Л. (2013). Музичний салон як феномен сучасної культури. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство, 1, 84-90. https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/11523/3/NZTNPUm_2013_1_17.pdf
- Надольний, І. Самосвідомість особистості (2002). У: Шинкарук, В. І. (гол. ред.), *Філософський енциклопедичний словник*, С. 564. Київ: Абрис. https://archive.org/details/filosofskyi_entsyklop/mode/2up

- Нечепуренко, В. (2015). *Mélodie і французька салонна культура другої половини XIX століття (про специфіку комунікації жанру)*. *Київське музикознавство*, 51, 158–166. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2015_51_17 [рос.].
- Никоненко, Т. (2005). *Культурно-мистецькі салони в Україні кінця XVIII – першої половини XIX століття*. (Дис. ... канд. іст. наук). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.
- Ніколаєвська, Ю. (2020). *Номо interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт.
- Павліченко, Б. & Вдовиченко, Г. (2025). Вітчизняні культурно-мистецькі товариства на західноукраїнських землях у 20-х – 30-х рр. XX ст.: досвід та перспективи культурологічного аналізу. *Українські культурологічні студії*, 1(16), 4–13. [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).01](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).01)
- Панченко, Ю. (2023). *Музично-літературний салон як форма музично-виконавської комунікації у XXI столітті. Відродження традицій*. (Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту ... д-ра мистецтва). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Тан Цзіньюй. (2025). Шубертіанство в музичній культурі XIX–XX століть як культурний код європейської камерно-вокальної традиції. *Аспекти історичного музикознавства*, XL (40), 154–169. <https://doi.org/10.34064/khnum2-40.08>
- Чернявська, М. & Міц, О. (2025). Аплікатурна реформа М. Мошковського та її значення для фортепіанного мистецтва XX століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 74, 121–142. <https://doi.org/10.34064/khnum1-74.06>
- Bergson, Henri. (1950). *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. (Authorised translation by F. L. Pogson). London: George Allen & Unwin LTD. URL: <https://dn790008.ca.archive.org/0/items/timeandfreewilla00berguoft/timeandfreewilla00berguoft.pdf>
- Chesney, Duncan McColl (2007). The History of the History of the Salon. *Nineteenth-Century French Studies*, 36(1-2), 94–108. <https://dx.doi.org/10.1353/ncf.2007.0072>
- Gibbs, Christopher H. (2000). *The Life of Schubert*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. <https://archive.org/details/lifeofschubert0000gibb>
- Mason, Amelia Ruth Gere (1891). *The Woman of the French Salons*. New York: The Century Co. <https://archive.org/details/cu31924027191349>
- Tallentyre, S. G. [Evelyn Beatrice Hall] (1926). *The Women of the Salons and Other French Portraits*. New York: G. P. Putnam's Sons.

REFERENCES

- Antonets, O. (2006). *The Evolution of Salon Music in European Culture*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Bergson, Henri. (1950). *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. (Authorised Translation by F. L. Pogson). London: George Allen & Unwin LTD. URL: <https://dn790008.ca.archive.org/0/items/timeandfreewilla00berguoft/timeandfreewilla00berguoft.pdf> [in English].
- Chernyavska, M. & Mits, O. (2025). M. Moshkovsky's fingering reform and its significance for the piano art of the 20th century. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 74, 121–142. <https://doi.org/10.34064/khnum1-74.06> [in Ukrainian].
- Chesney, Duncan McColl (2007). The History of the History of the Salon. *Nineteenth-Century French Studies*, 36(1-2), 94–108. <https://dx.doi.org/10.1353/ncf.2007.0072> [in English].
- Gibbs, Christopher H. (2000). *The Life of Schubert*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. <https://archive.org/details/lifeofschubert0000gibb> [in English].
- Ihnatova, L. (2013). Music salon as a phenomenon of modern culture. *Scientific notes of the Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University*, Series: Art Studies, 1, 84–90. https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/11523/3/NZTNPUm_2013_1_17.pdf [in Ukrainian].
- Mason, Amelia Ruth Gere (1891). *The Woman of the French Salons*. New York: The Century Co. <https://archive.org/details/cu31924027191349> [in English].
- Nadolny, I. Self-Consciousness of the Personality (2002). In Shynkaruk, V. I. (Ed.-in-chief), *Philosophical Encyclopedic Dictionary*, P. 564. Kyiv: Abrys. https://archive.org/details/filosofskyi_entsyklop/mode/2up
- Nechepurenko, V. (2015). Mélodie and French salon culture of the second half of the 19th century (on the specifics of genre communication). *Kyiv Musicology*, 51, 158–166. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2015_51_17 [in Russian].
- Nikolaievska, Yu. (2020). *Homo interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries*. Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Nykonenko, T. (2005). *Cultural and artistic salons in Ukraine of the late 18th – first half of the 19th century*. (PhD diss.). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
- Panchenko, Yu. (2023). *Musical and literary salon as a form of musical and performing communication in the 21st century. Revival of traditions*. (Dr.'s in Art thesis). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].

- Pavlichenko, B. & Vdovichenko, H. (2025). Domestic cultural and artistic societies in Western Ukrainian lands in the 1920^s and 1930^s: experience and prospects of cultural studies analysis. *Ukrainian Cultural Studies*, 1(16), 4–13. [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).01](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).01) [in Ukrainian].
- Tallentyre, S. G. [Evelyn Beatrice Hall] (1926). *The Women of the Salons and Other French Portraits*. New York: G. P. Putnam's Sons [in English].
- Tang Jinyu (2025). Schubertianism in the musical culture of the 19th–20th centuries as a cultural code of the European chamber and vocal tradition. *Aspects of Historical Musicology*, XL (40), 154–169. <https://doi.org/10.34064/khnum2-40.08> [in Ukrainian].
- Zharkova, V. (2009). *A walk in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Author's message)*. Kyiv: Avtohrاف [in Russian].

Tang Jinyu

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: qq896510378@gmail.com; tangjinyu@qq.com
ORCID iD: 0009-0005-9587-8506

Salon style as a philosophy of life and aesthetics of creativity in the 19th century

Statement of the problem. The article addresses the problem of the reductive interpretation of salon style in the musical culture of the 19th century as a marginal or purely entertaining phenomenon. This approach does not take into account its profound influence on the formation of aesthetic strategies of the Romantic and Late Romantic eras. The study is aimed at the theoretical understanding of salon style as a holistic philosophical and aesthetic model of composing creativity, which functioned within a special socio-cultural space – the salon as an institution of private publicity.

Objectives, methods, and novelty of the research. The objective of the study is to determine the structural, stylistic and ideological parameters of salon aesthetics and its role in the formation of a new type of musical communication. The methodological basis is the culturological analysis of the salon as a social phenomenon, the structural and stylistic analysis of musical texts, the hermeneutic interpretation of artistic meanings, as well as a comparative approach to the correlation of salon and academic traditions. The scientific novelty lies in considering salon style not as a genre category, but as a way of artistic thinking

that represents intimacy, the aesthetics of a refined gesture and the communicative model of “close distance”.

Research results. As the result of the study, the positions of the philosophical and aesthetic understanding of salon style have been formulated.

1. Salon style appears as a holistic philosophy of life, forms a special type of being, in which intimacy, publicity and spiritual communication are combined. The salon becomes a space of cultural self-organization, where the individual acquires the status of socially significant.

2. The aesthetics of salon style defines a new model of artistic thinking of the 19th century and actualizes miniaturism, lyrical concentration, program quality, cantilena nature, variation, chamber quality as principles of musical expressiveness. In the creative work by F. Schubert, this is particularly manifested in the rethinking of the song (kunstlied) as a deeply philosophical genre that combines personal experience and symbolic universality and marks the subsequent emergence of a new mode of chamber quality – “Schubertianism”.

3. Salon style functions as an onto-dialectical model, within which there is a constant interaction of content and form, individual and general, intimate and public. This space provides a mechanism of cultural inversion: the private becomes public, and the everyday becomes sacralised through the act of creative experience.

4. The phenomenon of the salon is a specific form of communicative interaction. Ritualization, regulation of behaviour, “tone” of communication create an atmosphere of chamber sacralisation, where art is experienced as an event of spiritual interaction. In this sense, salon style implements the model of “close distance” – intimate publicity, which implies trust and complicity. From the point of view of the sense of time, the salon becomes a space of nonlinear time – “life impulse”, which actualizes the creative potential of the subject.

Conclusion. In fact, salon style ensured the transition from a closed internal experience to a socially integrated artistic communication, having formed new mechanisms of reception and popularization of art.

Keywords: salon style; 19th century; aesthetics and philosophy of Romanticism; social and communicative form; F. Schubert's creativity; “Schubertianism”; chamber and vocal genre.

*Стаття надійшла до редакції 25.11.2025,
рекомендована до друку 10.12.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

УДК 78.071.1(510)(092):780.616.432.082.4

DOI 10.34064/khnum1-77.17

Ван СяоХарківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 785646176@qq.com

ORCID iD: 0009-0003-9232-6234

**Втілення програмності у фортепіанному концерті
Лю Дуньнаня «Гірський ліс»**

У статті обґрунтовано роль програмності у фортепіанному концерті «Гірський ліс» китайського композитора Лю Дуньнаня, оскільки це питання досі залишилося не дослідженим. Процес реалізації специфіки програмного мислення розглядається через загальну програмну складову назви твору, кожної з його частин та інші чинники, що розкривають художній зміст і авторський задум Концерту. Звертаючись до західної моделі тричастинного концерту для фортепіано з оркестром, композитор утілює принцип програмності як важливу рису національного мислення та естетики. Це відбувається на декількох взаємопов'язаних рівнях – драматургічному, тематичному, гармонічно-фактурному та виконавському. Усі зазначені рівні взаємодіють у межах єдиного програмного задуму, який забезпечує національну самобутність західного концертного жанру симфонічного масштабу.

Ключові слова: фортепіанний концерт; програмність; композитор; китайська музика; національна специфіка.

Постановка проблеми.

Видатний китайський композитор Лю Даньнань (Dun-nan Liu, 劉敦南) є автором таких відомих у світі творів, як фортепіанний концерт «Гірський ліс» (1979), оркестрова сюїта «Поема-фантазія» (1982), ансамблева музика – «П'ять п'єс для фортепіано, скрипки та віолончелі» (1987), симфонічна поема «Плач» (1990), балет «Лян Шань-Бо та Чжу Ін-Тай» (1997), дві сюїти для фортепіано (2002) та ін.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Серед найбільш значущих композицій митця – Концерт «Гірський ліс» для фортепіано з оркестром, який здобув перше місце на Першому національному конкурсі симфонічних творів у Китаї у 1981 році (Dunpan Liu, n.d.), а у 1993 році був включений до переліку «Китайських класичних музичних творів XX століття» «як один із національних шедеврів» (Лю Те, 刘特, 2015: 3). З того часу Концерт є об'єктом постійної уваги виконавців і музикознавців. Водночас за своїм художнім рівнем «Гірський ліс» має право на збільшення кола слухачів і виконавців за межами Китаю, оскільки «включення сучасних фортепіанних творів до репертуару сприяє розширенню і збагаченню виконавських прийомів, розвитку творчого потенціалу піаніста» (Чернявська, Тимофєєва, 2022: 53).

Звертаючись до західної моделі тричастинного концерту для фортепіано з оркестром, композитор дає назву не лише твору загалом, а й наділяє назвою кожен його частину. Проте питання втілення принципу програмності в Концерті «Гірський ліс» залишається майже недослідженим. Отже, виникає необхідність розгляду Концерту в аспекті реалізації автором специфіки програмного мислення через загальну програмну складову назви твору, кожної його частини та інші чинники, що розкривають його художній зміст і авторський задум.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Фортепіанний концерт «Гірський ліс» Лю Дуньняня – твір, який у останні десятиліття викликає постійний інтерес китайських музикознавців. Серед основних ракурсів досліджень Концерту – структура твору (Лю Цзінцзін, 刘菁菁, 2018), його композиційні особливості в проєкції на виконавський аспект (Хао Фейфей, 郝菲菲, 2008; Лю Те, 刘特, 2015; Чжен Юйту, 郑雨桐, 2024), специфіка симфонічного мислення його автора (Лі Ці, 李琪, 2004a), комплекс засобів музичної виразності (Фу Даньдань, 付丹丹, 2019), вивчення національного компоненту художнього змісту композиції (Лі Ці, 李琪, 2004b; Цзі Годун, 纪国栋, 2018). Як бачимо, жоден із дослідників не розглядає принцип програмності в Концерті.

Мета цього дослідження – обґрунтування ролі програмності у фортепіанному концерті «Гірський ліс» Лю Дуньнаня.

Наукова новизна статті полягає в тому, що принцип втілення програмності в концерті «Гірський ліс». досліджується *вперше*.

Методологія дослідження. Жанрово-семантичний метод, застосований у роботі, націлений на розкриття специфіки взаємодії національного та європейського у жанрі концерту; системний метод – на досягнення художньої цілісності композиції; виконавсько-інтерпретологічний – на виявлення особливостей виконавської реалізації твору. Для розкриття теми дослідження необхідне залучення теоретичного апарату основних наукових праць, присвячених питанням програмності в музиці (Han Kuo-Huang, 1978; Floros, 1982; Kregor, 2015; Лу Цзе, 2017) та жанру фортепіанного концерту у творчості композиторів різних країн (Keefe, 2011; Бурган, 2018; Стахевич, 2018; Дашак, 2021; Решетілов, 2021; Гасратов, 2025; Шестеренко, 2025; Цінь Юйхан, 2025).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Історія створення фортепіанного концерту «Гірський ліс» пов'язана із півднем Китаю – місцем, де народився композитор¹. З дитинства

¹ Лю Дуньнань народився 1940 року у м. Чунцинь провінції Сичуань. З 1957 року вивчав композицію у середній школі при Шанхайській консерваторії, 1966 року закінчив композиторський факультет Шанхайської консерваторії, де почав викладати (1974), одночасно працюючи штатним композитором Шанхайського симфонічного оркестру. 1983 року виїхав до США для подальшого навчання; 1987-го, відмінно закінчивши магістратуру Університету Індіани, отримав стипендію аспірантури Чиказького університету, де навчався в композитора та піаніста Іслі Блеквуда. У 1993 році здобув докторський ступінь. Нині мешкає у США. Лю Дуньнань створив власну систему композиції – «тональний дванадцятитоновий агрегат» (Dun-nan Liu, n.d.), яка є унікальною та має власний стиль. Твори композитора високо цінуються. Крім фортепіанного концерту «Гірський ліс», його сольну «Фантазію» для арфи, написану на замовлення відомої арфістки Сюзанни Макдональд для II Всесвітнього конгресу арфи (Ізраїль, 1985), критики схвалили як «один з небагатьох чудових творів для арфи останнього часу» (там само). Фортепіанна сюїта «Дитячі ритми – для піаніста XXI століття» (2002), обрана як обов'язкова для Програми гри на фортепіано (2007), отримала Почесну грамоту Асоціації вчителів музики Каліфорнії (там само).

Лю Дуньнань захоплювався природою і народними звичаями свого рідного регіону. У 1978 році музикант почав збирати фольклорний матеріал на своїй батьківщині; особливо його приваблювали «летючі пісні» *фейге* (飞歌) народу *мяо*. У травні 1979 року композитор завершив створення фортепіанного концерту «Гірський ліс», у якому втілює всю поетичну красу свого рідного краю. У червні того ж року Концерт був вперше виконаний у Шанхаї місцевим симфонічним оркестром, яким керував диригент Хуан Іцзюнь; виконавцем фортепіанної партії став Лу Саньцін (Лю Дуньнань, 1980). Твір швидко набув великої популярності у Китаї, особливо по отриманні вищої нагороди Першого Всекитайського конкурсу симфонічних творів (1981).

У фортепіанному концерті «Гірський ліс» Лю Дуньнаня домінує «прагнення до єдності художнього цілого, у якому національний стиль постає не як сукупність окремих етнічних ознак, а як цілісна система музичного мислення» (Лі Ці, 2004а: 32). Твір складається із трьох частин: перша – «Весна в гірському лісі», друга – «Нічна бесіда в гірському лісі», третя – «Свято в гірському лісі». Таким чином, композитор не обмежується формальним наслідуванням західноєвропейської жанрової моделі концерту «швидко–повільно–швидко», а прагне створити цілісний художній образ, у якому музичний матеріал, форма та драматургія підпорядковані єдиному смислому задуму. Важливо, що цей образ є не ілюстративним «описом природи», а своєрідною музичною репрезентацією особливого типу світовідчуття, властивого традиційній китайській естетиці, де природа, людина й час перебувають у стані гармонійної взаємодії. Саме тому програмність у «Гірському лісі» виявляється в логіці розгортання музичної форми. Драматургія циклу стає його програмним сценарієм, що дозволяє на рівні великої форми простежити, як образний задум трансформується в архітектуру Концерту. Ця настанова безпосередньо впливає на трактування форми: конфліктна драматургія поступається місцем послідовному розгортанню образу, а симфонічний розвиток – образно-символічній еволюції.

Перша частина Концерту, «Весна в гірському лісі», пов'язана із символами нового життєвого циклу, надії на світле майбутнє. Через

пристрасне оспівування природної краси Південного Китаю композитор яскраво відображає відродження рідного краю після суворої зими, радість місцевих жителів через початок теплої, життєдайної пори року. Частина написана в сонатній формі з розгорнутим вступом. Твір починається із потужного звучання мідних духових інструментів, що створюють музичний образ величезної країни з рядами гір. На відміну від класичного європейського концерту, де сонатна форма першої частини зазвичай ґрунтується на контрастному зіставленні тем, у «Гірському лісі» тематичні образи співвідносяться як різні стани одного художнього цілого. Така відсутність вираженої драматичної напруги свідчить про ліричний тип сонатної форми, де переважає поступове розгортання пейзажних образів, де музичний рух віддзеркалює зміну станів споглядання.

Друга частина Концерту, «Нічна бесіда в гірському лісі», – лірико-поетична, фантазійна та внутрішньо зосереджена. Вона відіграє особливу роль у загальній драматургії циклу, оскільки її образний зміст асоціюється зі спогадами, молитвою, внутрішніми діалогами, що робить її своєрідним смисловим центром циклу. У цьому контексті повільна частина, написана у складній тричастинній формі зі скороченою репризою, перестає бути лише контрастом до крайніх і набуває значення внутрішнього простору, у якому осмислюється попередній і готується наступний музичний розвиток. Образ ночі в китайській культурі асоціюється зі спокоєм, часом роздумів та сімейної єдності – невід’ємними складовими національного художнього світогляду: «... досконало гармонійний світ природи тим яскравіше виявляє швидкоплинність і мізерність людських переживань у порівнянні з вічністю. Людина зі своїми внутрішніми конфліктами немовби розчиняється у вищій красі натури» (Лу Цзе, 2017: 169).

Найбільш виразно програмний характер драматургії виявляється у фіналі Концерту, «Святі в гірському лісі», що зображує жваву картину народного гуляння. Тут яскраво втілюється ритуально-обрядова (за Лу Цзе) концептосфера китайської програмної музики, що «розкривається через жанрові знаки-символи національного фольклору

<...>, акцентується здебільшого найрізноманітнішими типами рухової активності» (Лу Цзе, 2017: 169). Третя частина, написана у формі рондо-сонати, має чітко окреслений «сценарій» послідовності образів: святковий танець, гуляння, урочиста церемонія, піднесення та концентрація духовно-емоційного стану. Композитор «застосовує прийом поєднання реального та уявного» (Лю Те, 刘特, 2015: 25), яскраво відтворюючи звукову картину святкового видовища, безпосередньо апелюючи до позамузичних уявлень – народного свята, ритуалу, колективної дії. Національний характер пісень і танців народу *мяо* яскраво змальовують особливості музичного ритму, заснованого на синкопах із затриманою сильною часткою.

Однією з ключових ознак програмності фортепіанного концерту «Гірський ліс» є специфічний тип тематизму, інтонаційна структура якого безпосередньо пов'язана з образним задумом твору. Теми Концерту не є нейтральними з погляду смислу: вони від початку несуть у собі чітко окреслені культурні та пейзажні асоціації, що зумовлює як характер їх викладу, так і способи їх подальшого розвитку. Походження основного тематичного матеріалу Концерту вказує на народну музичну традицію *мяо*, зокрема вже згадувані так звані «летючі пісні» *фейге* (飞歌), що побутують у гірських районах (там само: 23). Однак композитор інтегрує народний матеріал у симфонічний твір не шляхом прямого цитування, а через глибинну інтонаційну спорідненість з ним власного музичного матеріалу, що забезпечує єдність циклу й національну ідентичність музичної мови.

Народні мелодії *мяо* поділяються на два типи: любовні пісні, які в східному Гуйчжоу називаються «летючими», та оповідні, які визначають як «рівнинний звук» (там само: 22). Ці пісні вирізняються широкими інтервальними ходами, спрямованістю мелодичної лінії вгору та особливою манерою інтонування, пов'язаною з виконанням у відкритому просторі. Метроритмічна організація музичного фольклору *мяо* в основному характеризується «вільною безрозмірністю» та «постійною мінливістю» (там само), тобто, за європейською термінологією, змінністю початкового розміру; форма мелодії вибудовується

спільним зусиллям звуковисотної лінії та ритму і є основним елементом, що демонструє різноманітний та мінливий стиль пісень.

Дослідниця Лі Ці стверджує, що інтонації народних пісень *фейге* народу *мяо* мали великий вплив на музичний стиль «Гірського лісу», «ставши його фундаментом» (Лі Ці, 李琪, 2004a: 9). Особливістю звукоряду *фейге* є пентатоніка зі «співіснуванням» різновидів терцієвого тону, що «ковзає» від «звичайного» до зниженого. Ця характерна ладова особливість відтворена в Концерті: композитор використовує тональну основу Сі-бемоль мажору, створюючи восьмиступеневий звукоряд із двома терцієвими тонами.

Показовим є початок Концерту, де тема відкривається октавним рухом у висхідному напрямі. Така інтонаційна модель безпосередньо відповідає вокальній традиції гірської пісні, спрямованої «вдалечінь», що створює відчуття простору та відлуння. У цьому контексті октава набуває образної функції лейтінтонації гірського ландшафту. Важливо, що із цього первинного інтонаційного зерна вибудовується тематизм усього циклу, оскільки музичний матеріал наступних частин споріднений з темою вступу та може бути зведений до спільної інтонаційної основи. Таке тематичне споріднення забезпечує єдність циклу і цілісність образного розвитку.

Процес симфонічного розгортання тем у Концерті характеризується переважно варіаційним типом: замість конфліктного зіставлення композитор використовує регістрові зміни, ритмічні модифікації та перетворення фактурного малюнка тощо. При цьому кожна трансформація супроводжується новими звукозображальними прийомами та образними асоціаціями, які можна характеризувати як «відлуння», «пташиний спів», «легкий подих вітру», «аромат квітів» тощо. Таким чином, тематизм у творі виконує функцію інтонаційного носія програми. Музичний розвиток є водночас і розвитком образу, а симфонічна логіка спрямована на поступове розкриття єдиного художнього простору.

Гармонічна мова фортепіанного концерту «Гірський ліс» є одним із найважливіших чинників формування програмної образності. Вона

поєднує елементи тональної системи з ладовими принципами, притаманними народній музиці *мяо*, що створює особливе колористичне забарвлення звучання. У гармонічному мисленні композитора важливу роль відіграють «ковзання» тонів та допоміжні звуки, що використовуються переважно як колористичні елементи. У результаті гармонія набуває «живописного» характеру, змінюючи світлотінь і емоційний фон без різких функціональних зламів.

Не менш значущою є роль фактури. Масивні октавні комплекси, зіставлення крайніх регістрів і широкі акордові побудови створюють ефект просторового розгортання та акустичного відлуння. Такі піаністичні прийоми викликають асоціації з гірськими масивами та ущелинами, що природно вписується в образну концепцію твору. У другій частині особливого значення набувають тонкі фактурні нашарування, хроматизовані лінії та плавні темброві переходи. Ці епізоди створюють атмосферу нічного спокою, внутрішнього зосередження та медитативного споглядання, де фактура функціонує не тільки як супровід мелодії, а й як самостійний носій образного змісту. Таким чином, гармонія і фактура в концерті «Гірський ліс» виконують функцію звукового живопису – музичні засоби замінюють словесний опис. Музична просторова перспектива передається через регістри, тембри, щільність / розрідженість звучання та гармонічні відхилення, що підкреслює програмний зміст твору.

Логічним продовженням розгляду програмних аспектів Концерту видається звернення до виконавського виміру, оскільки саме у фортепіанно-оркестровому відтворенні гармонічні й фактурні образи набувають конкретного акустичного втілення. Програмний характер фортепіанного концерту «Гірський ліс» виявляється у процесі звукового образотворення. У першій і третій частинах одним із центральних елементів фортепіанної партії стає октавна техніка, що утворює єдину монументальну мелодичну лінію і разом із щільною оркестровою фактурою сприяє формуванню відчуття безкінечного простору гірського ландшафту. Артикуляція безпосередньо впливає на реалізацію звукової концепції твору, сприяючи виявленню народнопісенного характеру

тематизму. Наприклад, у головній темі першої частини поєднання *staccato* та *legato* у соліста й оркестру дозволяють зберегти співучість ліній навіть у розділеній відповідними штрихами вимові. У швидких розділах фіналу значної уваги з погляду ритмічної та образної ясності потребують синкоповані фігури, октавні *martellato* та віртуозні пасажі як носії національно-характерного пісенно-танцювального начала. Фортепіанна педалізація формує темброву палітру Концерту, збагачуючи звуковий колорит, подовжуючи та пом'якшуючи звучання сольного інструмента. Особливо це відчувається у другій частині твору, де завдяки педалі виникають ефекти відлуння, просторової глибини та імпресіоністичної розмитості звукового колориту.

Висновки.

Фортепіанний концерт Лю Дуньнаня «Гірський ліс» демонструє специфічний тип програмності, який не тільки характеризує загальний сюжет, а й функціонує як внутрішній метод організації музичної форми та системоутворювальний принцип, що забезпечує органічний синтез структури, художнього образу та національного змісту. Завдяки програмному мисленню композитору вдається поєднати західну жанрову модель фортепіанного концерту з традиційними естетичними уявленнями китайської культури. Таким чином, звертаючись до західної моделі тричастинного концерту для фортепіано з оркестром, Лю Дуньнань втілює принцип програмності, реалізуючи його як важливу рису національного мислення та естетики.

У цілому принцип програмності у фортепіанному концерті «Гірський ліс» реалізується на декількох взаємопов'язаних рівнях – драматургічному, тематичному, гармонічно-фактурному і виконавському. Усі зазначені рівні взаємодіють у межах єдиного програмного задуму, який забезпечує національну самобутність західного концертного жанру без втрати його симфонічної масштабності. Так, на рівні циклу програмність виявляється у драматургічній організації частин, які можна трактувати як розвиток єдиного сюжетного сценарію: від життєрадісного руху – через внутрішнє споглядання – до колективного святкового узагальнення. На рівні тематизму реалізація відбувається через

використання інтонаційного ядра, пов'язаного з народною музикою *мяо*, – своєрідного ментального коду, що пронизує всі частини циклу й забезпечує його образну і структурну єдність. Гармонія і фактура відображають процес відтворення звукового живопису й просторового мислення, безпосередньо беруть участь у формуванні музичного образу як культурного символу. Виконавська техніка у концерті «Гірський ліс» постає як невід'ємна складова програмного мислення: через артикуляцію, педалізацію, динаміку й агогіку виконавець відтворює просторові, пейзажні та емоційні образи, закладені автором.

Таким чином, програмність у «Гірському лісі» Лю Дуньняня стає ефективним інструментом втілення національних ідей у жанрі фортепіанного концерту, дозволяючи відтворити у монументальній симфонічній композиції глибинні культурні традиції Китаю.

Перспективою вивчення теми можуть стати програмні концерти для фортепіано з оркестром композиторів Ду Мінсіна, Чу Ванхуа, Чжао Сяошена та інших китайських митців.

ЛІТЕРАТУРА

- Бурган, І. (2018). «Діалог-концертування» і комунікативна складова в культурі: концерти для двох фортепіано з оркестром Фелікса Мендельсона-Бартольдї. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3(40), 95–110. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(40\).2018.143811](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143811)
- Гасратов, Р. (2025). Жанр концерту для фортепіано й оркестру Дьордя Лігеті в контексті поставангарду. *Київське музикознавство*, 3, 265–273. <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.35>
- Дашак, Є. Л. (2021) «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром Йозефа Маркса в аспекті естетики пізнього романтизму. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 130, 69–88. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231198>.
- Лу Цзе. (2017). *Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI ст.* (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Решетілов, Б. Ю. (2021). *Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у XX столітті: генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності.* (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

- Стахович, Г. (2018). Фортепіанний концерт у творчості Фердінанда Ріса. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3(40), 39–50. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(40\).2018.143739](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143739)
- Цінь Юйхан. (2025). Фортепіанні концерти Ду Мінсіна в контексті еволюції його творчості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 74, 82–99. <https://doi.org/10.34064/khnum1-74.04>
- Чернявська, М., Тимофеева, К. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства*, 29 (XXIX), 43–67. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.03>
- Шестеренко, І. (2025). Національно-романтичне трактування жанру концерту для фортепіано з оркестром у творчості Віталія Кирейка. *Українська музика*, 3(54), 116–123. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-12>
- Dun-nan Liu. (n.d.). Composer Dr. Dun-nan Liu, 作曲家 劉敦南博士. <https://www.dun-nanliu.com/gallery>
- Floros, Constantin. (1982). *Verschwiegene Programm Musik*. Vienna: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaft.
- Han, Kuo-Huang. (1978). The Chinese Concept of Program Music. *Asian Music*, X (January), 17–38.
- Keefe, Simon P. (2011). The nineteenth-century piano concerto. In *The Cambridge Companion to the Concerto*, (pp. 93–117). Cambridge University Press, <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521834834.008>
- Kregor, Jonathan. (2015). *Program Music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- 付丹丹. (2019). 钢琴协奏曲《山林》第三乐章《山林的节日》的艺术特色及演奏技法分析. (硕士学位论文). 西华师范大学音乐学院, 32页. [Фу Даньдань. (2019). *Аналіз художніх особливостей та виконавської техніки третьої частини «Свято гірського лісу» з фортепіанного концерту «Гірський ліс»*. (Магістерська робота). Музичний коледж Університету Січуа].
- 刘特. (2015). 刘敦南钢琴协奏曲《山林》的创作及演奏探析. (硕士学位论文). 云南艺术学院, 中国云南昆明. [Лю Те. (2015). *Дослідження композиції та виконання фортепіанного концерту Лю Дуньнаня «Гірський ліс»* (Магістерська робота). Юньнанський університет мистецтв. Куньмін, Юньнань].
- 刘菁菁. (2018). 钢琴协奏曲《山林》的音乐本体分析. 黄河之声 2018年第5期 总第506期, 28–29页. [Лю Цзінцзін. (2018). Музичний аналіз фортепіанного концерту «Гірський ліс». *Голос Жовтої Ріки*, вип. 5, серійний № 506, 28–29].
- 刘敦南. (1980). 降B大调钢琴协奏曲《山林》. 作曲 陆三庆钢琴独奏 上海交响乐团协奏 黄贻钧指挥 1980/1981年录音. [Лю Дуньнань. (1980). Концерт для фортепіано з оркестром Сі-бемоль мажор, «Гірський ліс». Соліст Лу Саныцін, Шан-

- хайський симфонічний оркестр, диригент – Хуан Іцзюнь. Записано в 1980/1981 роках]. <https://www.youtube.com/watch?v=eSdkUTiG7ZA>
- 纪国栋. (2018). 从《山林》看中国钢琴协奏曲之民族化. 戏剧之家, (8), 72页. [Цзі Годун. (2018). Націоналізація китайського фортепіанного концерту на прикладі твору «Гірський ліс». *Будинок драми*, 8, 72].
- 李琪. (2004a). 钢琴协奏曲《山林》和《春之采》之分析研究. (硕士学位论文). 西北师范大学敦煌艺术学院 [Лі Ці. (2004a). *Дослідження та аналіз фортепіанних концертів «Гірський ліс» та «Весняні барви»*. (Магістерська робота). Художній коледж Дуньхуана Північно-Західного педагогічного університету].
- 李琪. (2004b). 从《山林》看中国钢琴协奏曲之民族化. 甘肃高师学报, 9(3), 100–102页. [Лі Ці. (2004b). Про націоналізацію китайського фортепіанного концерту на прикладі «Гірського лісу», *Журнал Вищої нормальної школи Ганьсу*, 9(3), 100–102].
- 郑雨桐. (2024). 钢琴协奏曲《山林》. 的演奏研究 (硕士学位论文). 闽咖上甯. 38页. [Чжен Юйтун. (2024). *Дослідження виконання фортепіанного концерту «Гірський ліс»*. (Магістерська робота). *Музичний журнал провінції Фуцзянь*, 38 с.].
- 郝菲菲. (2008). 钢琴协奏曲《山林》第一乐章《山林的春天》的演奏与分析. 艺术教育, (7), 86–88页. [Хао Фейфей. (2008). Виконання та аналіз першої частини «Весна гірського лісу» з фортепіанного концерту «Гірський ліс». *Мистецька освіта*, 7, 86–88].

REFERENCES

- Burgan, I. (2018). “Dialogue-concert” and the communicative component in culture: concertos for two pianos with orchestra by Felix Mendelssohn-Bartholdy. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3(40), 95–110. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(40\).2018.143811](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143811) [in Ukrainian].
- Chernyavska, M., Timofeyeva, K. (2022). Vectors for updating the piano repertoire of a modern performer. *Aspects of Historical Musicology*, XXIX (29), 43–67. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.03> [in Ukrainian].
- Dashak, Ye. (2021) “Romantic Concert” for Piano and Orchestra by Joseph Marx in the Aspect of Aesthetics of Late Romanticism. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 130, 69–88. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231198> [in Ukrainian].
- Dun-nan Liu. (n.d.). Composer Dr. Dun-nan Liu. <https://www.dunnanliu.com/gallery> [in English].

- Floros, Constantin. (1982). *Verschwiegene Programmusik [Discreet program music]*. Vienna: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaft [in German].
- Fu Dandan. (2019). *Analysis of the artistic features and performance techniques of the third movement of "Mountain Forest Festival" from the Piano Concerto "Mountain Forest"*. (Master's thesis). Xihua University College of Music [in Chinese].
- Han, Kuo-Huang. (1978). The Chinese Concept of Program Music. *Asian Music*, X (January), 17–38 [in English].
- Hao Feifei. (2008). Performance and analysis of the first movement of "Mountain Forest Spring" from the Piano Concerto "Mountain Forest". *Art Education*, 7, 86–88 [in Chinese].
- Hasratov, R. (2025). The Genre of György Ligeti's Concerto for Piano and Orchestra in the Context of the Post-Avant-Garde. *Kyiv Musicology*, 3, 265–273. <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.35> [in Ukrainian].
- Ji Guodong. (2018). Nationalization of the Chinese piano concerto using the example of the "Mountain Forest". *Drama House*, 8, 72 [in Chinese].
- Keefe, Simon P. (2011). The nineteenth-century piano concerto. In *The Cambridge Companion to the Concerto*, (pp.93–117). Cambridge University Press, <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521834834.008> [in English].
- Kregor, Jonathan. (2015). *Program Music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press [in English].
- Li Qi. (2004a). *Research and analysis of the Piano Concertos "Mountain Forest" and "Spring Colors"*. (Master's thesis). Dunhuang College of Art, Northwest Normal University [in Chinese].
- Li Qi. (2004b). On the nationalization of Chinese piano concertos as seen in "Mountain Forest". *Journal of Gansu Higher Normal School*, 9(3), 100–102 [in Chinese].
- Liu Dunnan. (1980). Piano Concerto in B Flat Major, "Mountain Forest". Soloist Lu Sanqing, Shanghai Symphony Orchestra, conductor Huang Yijun. Recorded in 1980/1981. <https://www.youtube.com/watch?v=eSdkUTiG7ZA> [in Chinese].
- Liu Jingjing. (2018). Musical analysis of the Piano Concerto "Mountain Forest". *Voice of the Yellow River*, Iss. 5, Serial No. 506, 28–29 [in Chinese].
- Liu Te. (2015). *Research on the composition and performance of Liu Dunnan's Piano Concerto "Mountain Forest"*. (Master's thesis). Yunnan University of the Arts. Kunming, Yunnan [in Chinese].
- Lu Jie. (2017). *Conceptual spheres of Chinese program piano music of the 20th – early 21st centuries*. (PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music. Lviv [in Ukrainian].

- Qin Yuhao. (2025). Du Mingxin's piano concertos in the context of the evolution of his creativity. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 74, 82–99. <https://doi.org/10.34064/khnum1-74.04> [in Ukrainian].
- Reshetilov, B. Yu. (2021). *Concerto for piano with string orchestra in the 20th century: genesis, evolution, specifics of the interpretation of chamber music*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Shesterenko, I. (2025). National-romantic interpretation of the genre of concerto for piano and orchestra in the works of Vitalii Kyreiko. *Ukrainian Music*, 3(54), 116–123. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-12> [in Ukrainian].
- Stakhevysh, H. (2018). Piano concerto in the works of Ferdinand Ries. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3(40), 39–50. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(40\).2018.143739](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143739) [in Ukrainian].
- Zheng Yutong. (2024). *Research on the performance of the Piano Concerto "Mountain Forest"*. (Master's thesis). *Fujian Journal of Music*, 38 p. [in Chinese].

Wang Xiao

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 785646176@qq.com
ORCID iD: 0009-0003-9232-6234

The embodiment of program principle in Liu Dunnan's Piano Concerto "Mountain Forest"

Statement of the problem. *The Piano Concerto "Mountain Forest" (1979) by Liu Dunnan is one of the iconic works of Chinese musical culture of the 20th century. Meanwhile, the issue of the implementation of the program principle in this work remains almost unexplored. In this regard, there is a need to consider this work in terms of the author's implementation of the specifics of programmatic thinking through the general program component of the title of the Concerto, each part of it, and other factors that reveal the artistic content and author's intention.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to justify the role of program principle in Liu Dunnan's Piano Concerto "Mountain Forest". Such research methods were used in the study: genre and semantic,*

for revealing the specifics of the interaction of national and European in the concerto genre; systemic – to contribute in understanding the artistic integrity of the composition; performance and interpretative – to disclose the features of the performance realization of the work. The scientific novelty of the article lies in the fact that the principle of embodying programmatic in the Concerto “Mountain Forest” is investigated for the first time.

Research results. Turning to the Western model of a three-part concerto for piano and orchestra, the composer embodies the program principle, realizing it as an important feature of national thinking and aesthetics. In general, the program principle in the Piano Concerto “Mountain Forest” is realized at several interconnected levels – at the dramaturgical, thematic, at the levels of harmony, texture, and performance. All of these levels interact within a single program concept that ensures the national identity of the Western concert genre of the symphonic scale. Thus, at the level of the cycle, programmability is manifested in the dramaturgical organization of parts, which can be interpreted as the development of a single plot scenario: from cheerful movement – through internal contemplation – to collective festive generalization. At the level of thematicism, the implementation occurs through the use of an intonation core associated with folk music of Miao – a kind of mental code that permeates all parts of the cycle and ensures imaginative and structural unity. Harmony and texture reflect the process of reproducing sound painting and spatial thinking, directly participating in the formation of a musical image as a cultural symbol. Performance technique in the Concert “Mountain Forest” becomes an integral part of program thinking: through articulation, pedaling, dynamics and agogics, the performer reproduces spatial, landscape and emotional images laid down by the author.

Conclusion. The program nature of Liu Dunnan’s Piano Concerto “Mountain Forest” becomes an effective tool for embodying national ideas in the piano concerto genre, allowing the deep cultural traditions of China to be recreated in a symphonic composition.

Keywords: piano concerto; program principle; composer; Chinese music; national specificity.

Стаття надійшла до редакції 21.11.2025,
рекомендована до друку 5.12.2025, оприлюднена 26.12.2025.

УДК 782.8(73)

DOI 10.34064/khnum1-77.18

Ващенко Олена Вікторівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії української та зарубіжної музики
e-mail: elen.vashchenko@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0130-7568

Семенюк Оксана Михайлівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
викладач кафедри сценічної мови
e-mail: oksanaivaneha@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5876-2137

Драматургія мюзиклу «Jesus Christ Superstar»**Т. Райса та Е. Ллойда Веббера**

Статтю присвячено аналізу драматургічної організації рок-опери «Jesus Christ Superstar» Т. Райса та Е. Ллойда Веббера в контексті традиційної моделі бродвейського мюзиклу. Актуальність теми зумовлена відсутністю спеціалізованих досліджень драматургії цього твору, попри його сценічну популярність. Метою дослідження є визначення відповідностей і відхилень JCS від жанрових канонів мюзиклу на макро- та мікрорівнях композиції. Новизна дослідницького підходу полягає в комплексному розгляді структури, системи номерів, тематичних арок, контрафактури, тональної драматургії, розвитку персонажів. Доведено наявність зрілих драматургічних рішень, попри окремі порушення класичної моделі, та підкреслено значення техніки контрафактури та тематичного передбачення як засобів єдності композиції.

Ключові слова: драматургія мюзиклу; традиційна модель бродвейського мюзиклу; рок-опера; контрафактура; принципи тематичної єдності; тематичні арки; репризи; композиційна структура; тональна драматургія.



Постановка проблеми.

Бродвейський мюзикл на сьогодні можна розглядати як жанрову парадигму, в межах якої вирізняються рок-опера, рок-мюзикл, концептуальний мюзикл, мегамюзикл, *jukebox*, хіп-хоп-мюзикл та інші. Незалежно від ступеня музично-стилістичної строкатості, залучених вокальних, сценічних засобів, способу ампліфікації звуку, всі ці різновиди загалом підпорядковуються спільним драматургічним принципам. Це засвідчують музикознавчі розвідки у сфері теорії мюзиклу, які переважно датуються початком XXI століття (Grant, 2004; McMillin, 2006; Swain, 2002). В українському музикознавстві процес осмислення драматургії мюзиклу відбувається в останні роки, що підтверджують публікації наукових і методичних розробок О. Ващенко (2024; 2025), Лю Цзяня (2023). Праці дослідників демонструють єдність підходу до основних драматургічних компонентів жанру, якими є: двоактна структура із більш розгорнутим першим і простішим другим актами; ключові драматургічні вузли, якими служать початкова увертюра, фінал першої дії, опенінг другої та «останні 15 хвилин шоу»¹; дуєт як ключова композиційна одиниця; система реприз (як всередині однієї дії, так і між ними). Не менш важливими компонентами мюзиклу стали номери певних типів (увертюра, опенінги, установчий номер, «номер 11-ї години»² тощо), яким відповідають усталені драматургічні функції; а також лейтмотивна техніка. Разом із тим, зустрічаються зразки мюзиклів, у яких відхилення від загальної моделі є сильнішим,

¹ Умовне найменування фінального блоку номерів (сцен) другої дії мюзиклу, де відбувається розв'язка всіх сюжетних ліній, акумулюється репризний матеріал (арки, ремінісценції) і досягається загальна кульмінація.

² Номер 11-ї години (*11 o'clock number*) – номер у другому акті мюзиклу, який «зупиняє» дію незадовго до фіналу (передє «останнім 15 хвилинам шоу»), через що його нерідко називають «шоустопером» (McMillin, 2006: 46); покликаний привернути увагу публіки перед фіналом і нерідко розкриває процес усвідомлення головним героєм чогось важливого (яскравий приклад – «*No Good Deed*» у «*Wicked*» С. Шварца). У інших випадках цей номер наближується до вставного («*Oklahoma*» в «*Oklahoma!*» Р. Роджерса та О. Гаммерстайна).

аніж в інших. Таким прикладом слугує рок-опера «*Jesus Christ Superstar*» Т. Райса та Е. Ллойда Веббера (1970). Цей мюзикл, як і драматургічні рішення Е. Ллойда Веббера в цілому, і до сьогодні викликає жвавий відгук у музикознавчих працях, що свідчить про низку нерозв'язаних питань і необхідність їх постійного переосмислення з перспективи сьогодення, а також дисонує з незмінним захватом публіки.

Ставши маніфестом бунтівних настроїв 1960–70 років, «Ісус Христос Суперзірка» увійшов до кола визначних зразків мюзиклу і рок-опери як його різновиду, а Е. Ллойд Веббер і на сьогодні залишається найвизначнішим представником театру мюзиклу другої половини ХХ століття разом із Стівеном Сондхаймом.

Звісно, такого «апогею» популярності, як в 90 роки ХХ століття, коли «п'ять спектаклів у Вест Енді та три на Бродвеї йшли в паралель» (Snelson, 2004: 54), «Суперзірці», вже, вірогідно, не сягнути, однак пошук нових сценічних рішень мюзиклу не припиняється і сьогодні. Підтвердженням цьому служать численні постановки з гендерним перерозподілом ролей Понтія Пілата, Царя Ірода (режисер Ш. М. Вайтфорд, 2019) і навіть самого Ісуса Христа. Остання, із Сінтією Еріво³ в головній ролі (Synthia Erivo..., 2025) відбулась 1 серпня 2025 року (режисер – Серхіо Трухільйо). В українському культурному просторі також помітний інтерес до цього мюзиклу, починаючи зі сцени Харківського театру музичної комедії (1993), вистава якого стала першою в інтерпретації твору на українських теренах, і завершуючи нещодавною його постановкою в Одеському академічному театрі музичної комедії (16 травня, 7 червня 2025). Усе це підтверджує актуальність обраної теми статті.

Останні дослідження та публікації за темою статті. Наразі не існує дослідження, спеціально присвяченого драматургії мюзиклу «*Jesus Christ Superstar*», однак суттєві спостереження

³ Сінтія Еріво (народ. 1987) – британська співачка, акторка; володарка «Греммі» (2017) і зірка кіномюзиклу «*Wicked*», частина I (2024), що був із захватом зустрінутий музично-театральною спільнотою США.

стосовно принципів побудови сумісних проєктів Т. Райса та Е. Ллойда Веббера зустрічаються в роботах М. Гранта (Grant, 2004), С. МакМілліна (McMillin, 2006), С. Міллера (Miller, n.d.), Дж. Снелсона (Snelson, 2004), Дж. Свайна (Swain, 2002).

Дж. Снелсон визначає драматургію «Суперзірки» як «послідовність музичних сцен, що радше представляють драму відносин [attitudes]⁴, аніж драму дії [action]» (Snelson, 2004: 24). Далі він підкреслює, що, будучи «концептуальним альбомом», «*Jesus Christ Superstar*» (як і наступна «Евіта», 1978), ґрунтується на «епізодичній формі з обмеженим драматичним зв'язком між сценами» (там само: 145). Спостереження щодо фрагментарності структури твору, яка нагадує «серію музичних відео, а не зв'язну оповідь», висловлюється і С. Міллером (Miller, n.d.).

Для Дж. Свайна модель наскрізно співаного (*sung-through*) мюзиклу, до якої постійно звертаються Т. Райс та Е. Ллойд Веббер, є постійним предметом критики і показником «відхилення від норми» (Swain, 2002: 317). На протилежність від мюзиклу з діалогами, *sung-through musical* видається дослідникові доволі штучною спробою наблизити мюзикл до оперної драматургії. Цю думку продовжує розвивати і Скотт Макміллін (McMillin, 2006), який вважає, що сутність драматургії мюзиклу полягає в роз'єднанні, диз'юнкції (*disjunction*), а саме невідповідності книжного часу і ліричного, тобто лібрето і музичного номера (McMillin, 2006: x).

Не менш скептично до мюзиклу без діалогів ставиться і М. Грант. «Сер Тім Райс, – зазначає дослідник, – відмовляється від добре побудованого розмовного сценарію», замінюючи його «наскрізно співаним оперним лібрето», тим самим утворюючи «форму кантати, проспіваного тексту без проміжних діалогів» (Grant, 2004: 88). Іменуючи твори «кантатами», М. Грант підкреслює не тільки нестачу діалогів як важливих елементів драми, покликаних створити контекст, підготувати

⁴ Слово «*attitude*» тут також доречно перекласти як «настрій» або навіть «рефлексія». Останнє складає логічну пару – антонім до поняття дії.

і максимально загострити ситуацію до введення вокального номера, але й брак драматичного потенціалу композиції, що, звісно, є показником критичного ставлення дослідника до драматургічних рішень лібретиста і композитора. Нерідко це жанрове найменування застосовується в паралель і до власне кантати – «*Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*» (1968) – першого успішного досвіду сумісної роботи Т. Райса і Е. Ллойда Веббера, – для підкреслення спільних методів роботи над матеріалом. «Оскільки обидва твори були написані й задумані як кантати, вони природно адаптувалися до студійного запису з акторським складом, що за своєю сутністю відповідає кантатним рисам», – зазначає М. Грант (Grant, 2004: 207).

Не меншої уваги заслуговують паралелі із жанрами пасіонів та ораторії, однак уже позбавлені негативних конотацій. Так, С. Сітрон наводить відгук у газеті «*Time*», яка порівняла «*Superstar*» із «Пасіонами» за Матвієм та Йоанном Й. С. Баха, а також визначила твір як «пасіон сьогодення, який може розлютити побожних, але має заінтригувати і, можливо, надихнути агностичне юнацтво» (цит. за: Citron, 2001: 151).

Дж. Снелсон підсумовує, що «*Jesus Christ Superstar*» втілює скоріше «музичну активність, яка не супроводжується природною фізичною активністю», і, як драма, досліджує «концепти та емоції», а ключове питання: «Хто ти, Ісусе, що ти приніс в жертву? Чи ти той, хто, як кажуть, ти є?», – залишається без відповіді. Більш того, «серія музичних монологів, які розкривають радше настрої, ніж дію – на основі відомих біблійних епізодів», змушує Дж. Снелсона дійти висновку, що «цей твір є більше ораторією, ніж мюзиклом» (Snelson, 2004: 192).

І остання жанрова паралель, яка заслуговує на увагу, належить М. Гранту, однак вона акумулює його спостереження скоріше щодо спектаклю, аніж партитури як такої. «Загальний ефект був більше схожим на рок-концерт, ніж на традиційний мюзикл», – відзначає дослідник (Grant, 2004: 195). Обумовлено це двома факторами – розміщенням рок-ансамблю на сцені і зростанням ролі ампліфікації, тобто підсилення звуку (як оркестру в ямі, так і голосів).

Відзначимо, що самі творці *JCS* не прагнули відокремити свій твір від традиції, і загалом використовували терміни «рок-опера» і «мюзикл» як взаємозамінні, не апелюючи до визначень «кантата» чи «ораторія». Це підтверджується власними висловлюваннями митців, які наводить Е. Нассур: «Це опера», – відзначає Е. Ллойд Веббер, розкриваючи особливості стилістичного контрасту в характеристиках різних персонажів. «Це рок-мюзикл, але не схожий на “*Hair*”... хоча він ближчий до “*Hair*”, аніж до “*Oklahoma!*”», – додає Т. Райс (цит за: Nassour, 2024: 71). Нагадаємо, що “*Oklahoma!*” (1943) Р. Роджерса та О. Гаммерстайна вважається першим мюзиклом, який ознаменував зрілий етап розвитку жанру і втілює його класичні драматургічні принципи. У свою чергу, «*Hair*», що значною мірою ґрунтується на хеппенінгу, став одним із перших мюзиклів, де активно використовувалась рок-стилістика. Зрозуміло, що «*Oklahoma!*» представляє модель канонічну, тоді як «*Hair*» – значне від неї відхилення, однак висловлювання Т. Райса підтверджує, що навіть самими авторами вони мисляться в межах єдиної жанрової системи.

Крім узагальненої характеристики драматургії твору, деякі дослідники пропонують і спостереження на дрібніших рівнях композиції, зокрема тематичного розвитку і лейтмотивного принципу. Так, Дж. Свайн розглядає особливий різновид вебберівської репризи⁵

⁵ Реприза в мюзиклі – це композиційний елемент, нерідко рівноцінний номеру за масштабами і функціями (як правило, він фіксується в нотному тексті як *Reprise*). Може виступати в ролі арки (всередині дії, між діями), короткої ремінісценції тощо. Реприза може вказувати на повторення якоїсь драматичної ситуації чи радикальний поворот у розв’язанні раніше заявленої проблеми, чи погляд на неї під новим кутом, однак у зрілому (і «якісному» з драматургічної точки зору) мюзиклі вона завжди стає вагомим моментом драматургії. Термін «реприза» (*reprise*) використовується в зарубіжному мюзиклознавстві майже ексклюзивно, тоді як поняття «арки» чи «ремінісценції» не розповсюджені. Так, розглядаючи мюзикл «*Sweeney Todd*» С. Сондхайма, С. Банфілд розрізняє репризність «на рівні мотиву і на рівні номера» (Banfield, 1993: 304), а також відзначає роль репризи «Балади» у створенні наративної «рамки» (там само). У межах статті ми не пропонуємо дискусії стосовно цього поняття і його термінологічних відповідностей, оскільки це питання

як контрафактуру, чия функція полягає в постійному поверненні раніше експонованого матеріалу, але з новим текстом і в принципово відмінній драматичній ситуації (Swain, 2002: 320). Дж. Свайн погоджується, що це дозволяє «уніфікувати оперу», оскільки з обмеженням матеріалу просто «менше музики, яку треба уніфікувати» (там само: 321). Утім нерідко це викликає питання, чому та ж сама тема має звучати в настільки різних ситуаціях (там само). Попри те, що принцип контрафактури видається близьким принципу лейтмотивізму, насправді вони, за Дж. Свайном, є прямо протилежними. Лейтмотив функціонує як одиниця із фіксованим змістом. Контрафактура ж заперечує наявність іманентного фіксованого змісту мотиву як такого: «У той час як реприза діє, у найкращих випадках, розкриваючи драматичну релевантність попереднього змісту в новому драматичному контексті, контрафактура, змінюючи текст, фактично змінює зміст, і в цьому полягає ціна, сплачена за її використання. Ідея лейтмотиву, з якої, зрештою, випливає як реприза, так і ця оперна контрафактура, залежить від послідовного асоціювання музики з якимось драматичним вираженням, будь то слова чи якась фізична дія. Коли Веббер різко змінює текст певної мелодії, драматична асоціація між мелодією та дією стає меншою, і він ризикує фатальним послабленням драматичної функції мелодії» (Swain, 2002: 322).

Відзначимо, що фундаторами теорії мюзиклу JCS фактично не розглядається з точки зору застосування лейтмотивної техніки, хоча вона вважається важливим елементом драматургії її зрілої моделі. Тут лежить ще одна термінологічна проблема, оскільки доволі часто дослідники, навіть маючи на увазі лейтмотиви, не використовують цього терміну, віддаючи перевагу слову «мотив» (С. Банфілд, Дж. Свайн, Дж. Снельсон), що частково пояснюється музикознавчою обережністю і певною інерцією в сприйнятті мюзиклу як меншовартісного продукту в порівнянні з музичною драмою. Підтвердження

заслуговує на самостійну увагу, однак вживаємо його так, як зарубіжні дослідники мюзиклу, не відмовляючись від інших синонімічних понять.

цьому можна побачити в тезі Дж. Снельсона: «Ті, хто очікує вагомості й вічно мінливої плинності вагнерівських лейтмотивів, будуть розчаровані; тематична система тут є грубішим інструментом, хоча й дієвим» (Snelson, 2004: 88). Надавання узагальнених назв різним темам і мотивам дослідник вважає взагалі «застарілим прийомом», хоча композиторська трактовка тем «як окремих звукових блоків, що можуть заново поєднуватися в різних комбінаціях <....> – робить такий підхід зрозумілим і ефективним» (там само). Не зважаючи на доволі сумнівне твердження щодо «застарілості» методу аналізу, звернімо особливу увагу на словосполучення «тематична система», яка спонукає до аналогій із системою лейтмотивів (чи навіть лейтмотивною системою)⁶, а також принципом комбінаторики звукових (чи, точніше, інтонаційно-змістовних блоків), яким, за спостереженням Дж. Снельсона, користується Е. Ллойд Веббер. Отже, при очевидному прагненні уникнути порівнянь з оперною драматургією (і рівнем її «плинності» чи «вагомості»), паралелі з нею неминуче виникають через спільність методів роботи з цим мікроматеріалом, внаслідок чого така дослідницька «політика уникання» починає мати вигляд дещо надуманої і штучної. Показово, що наведені тези Дж. Снельсона передують його аналізу «Привиду опери», де ступінь інтонаційного зв'язку між окремими темами дійсно може дати підстави говорити про лейтмотивну систему, однак в розділі про «*Суперзірку*» жодних спостережень щодо мотивної роботи чи використання «мотивів» він не висловлює, залишаючи простір для подальших розвідок.

Натомість в пізніших дослідженнях, зокрема Кристини Баборової (Babrová, 2017), вже простежується прагнення до найменування лейтмотивів. Музикознавиця віддає перевагу назвам, які відповідають певним сценам чи етапам сюжету, виділяючи лейтмотиви «суду»,

⁶ Ми розуміємо систему лейтмотивів як набір, певну кількість лейтмотивів, що використовуються в композиції, в той час як лейтмотивна система передбачає наявність впорядкованої інтонаційної організації цих тем, а також функціонування лейтмотивів як невід'ємної частини оповідання (драми).

«ви́року», «ви́року натовпу», «зради Юди», «смерті Юди», «Ісуса перед Пілатом», «Пілата, що умиває руки» тощо (Baborová, 2017). Спочатку, як і попередники, К. Баборова унікає терміна «лейтмотив». Утім, вказуючи на зв'язок образів первосвящеників із «мотивом суду», врешті підсумовує, що «лейтмотив може представляти також місце або ідею» (там само: 240). При цьому в роботі присутній лише аналіз мотивного змісту увертюри, що не дає підстав для висновків щодо функціонування зазначених тем в драматургії цілого саме як лейтмотивів. Так само залишає дослідниця простір і для вияву спадкоємності твору із традицією. К. Баборова ніби наполягає на спорідненості із мюзиклом, хоча, в чому саме вона виявляється, відповіді не дає, натомість вторячи думкам попередників про те, що у творі не використовується звичайна розмовна мова, на відміну від «класичного мюзиклу» (там само: 220).

Інші нещодавні дослідження демонструють певний відхід від власне питань музично-конструктивних до більш широких і різноманітних контекстів і аспектів: культурологічних (Sinks, 2019), релігійних (Grace, 2009), постсекулярних (Johnson, 2020) чи навіть етнічних (Irizarry, 2019). Бен Макферсон розглядає «*Superstar*» у контексті еволюції вокального стилю в мюзиклі як твір, що висунув у якості провідного засобу виразності «рок-голос», поряд із «поперета-голосом» (*The Poperetta Voice*), притаманним мегамюзиклам, а також «новим бродвейським» і «веристським» (*The Verismo voice*) голосами (Macpherson, 2020: 71). Тематику саунду порушує Домінік Саймондс, досліджуючи JCS як один із перших шаблів на шляху до мегамюзиклів Е. Ллойда Веббера (Symonds, 2020: 87–89).

Серед монографічних праць доречно відзначити роботу Елліса Нассура (Nassour, 2024), присвячену історії і контексту створення мюзиклу, що додає нових деталей до його «біографії». Утім вона є не принципово новим поглядом на твір, а скоріше розширеною версією його більш ранньої роботи «Рок-опера...» (Nassour & Broderick, 1973).

Отже, попри відносно активне вивчення мюзиклу «*Jesus Christ Superstar*», багато аспектів його драматургії досі не розв'язані або

залишаються суперечливими. Зокрема, йдеться про відповідність традиційній моделі мюзиклу, визначення ключових драматургічних вузлів, типових номерів та їхніх функцій, а також про специфіку реалізації принципу тематичної єдності на різних рівнях – від макро (репризи) до мікро (тематичний розвиток). Нерозв'язаним залишається й питання повторюваних тем, зокрема правомірності називати мотивні комплекси, представлені в увертюрі, лейтмотивами і піднімати питання лейтмотивної драматургії.

Мета дослідження. Усе вищезазначене зумовлює необхідність формулювання дослідницької мети як *визначення ключових принципів драматургічної організації мюзиклу «Jesus Christ Superstar»*.

Новизна ракурсу дослідження полягає у виявленні відповістей традиційній жанрової моделі мюзиклу, яка склалася в театральній практиці ХХ століття, та відхилень від неї, на макрорівні (загальна структура, вузли, номери та їхні функції) й мікрорівні композиції (тематизм).

Методологія дослідження. На реалізацію обраної мети спрямовані такі *методи*:

- історико-типологічний, застосований для визначення особливостей структури й драматургії мюзиклу як жанру;
- структурно-функціональний аналіз для вивчення специфіки взаємодії тематизму й образів у драматургії цілого;
- порівняльний, необхідний для оцінки узгодженості драматургії мюзиклу з класичною моделлю.

Виклад основного матеріалу дослідження.

За масштабами – приблизно 1 година 45 хвилин – «*Jesus Christ Superstar*» цілком відповідає канонічній моделі мюзиклу. Простежується збереження майже всіх опорних драматургічних вузлів, а також деяких із типових структурних одиниць (установчий номер, номер 11-ї години). Пропоновані таблиці (*Таблиця 1, Таблиця 2*) віддзеркалюють порядок номерів (у більшості видань мюзиклу нумерація відсутня, ми додаємо її для зручності), їхні основні функції згідно з традиційною моделлю мюзиклу, тональні або звуковисотні центри (деякі

епізоди дають привід говорити про вихід за межі тональності) чи тональні плани (якщо йдеться про складні за структурою сцени). Спільний колір в стовпчику «номери» вказує на крупні повтори чи спільну тематичну організацію номерів, такі ж кольори стовпчику «драматургічна функція» вказують на короткі ремінісценції, які не є основним тематизмом сцени.

Таблиця 1. Композиційно-драматургічні особливості «Jesus Christ Superstar» Т. Райса та Е. Ллойда Веббера, I дія.

Перша дія			
№	Основні номери (спільний колір вказує на крупні тематичні повтори)	Драматургічна функція	Тональні (звуквисотні) центри
1	Увертюра / Overture	Відповідає увертюрі. Передбачує розвиток сюжету та фінал (№ 20).	d-moll
2	«Небо в їх думках» / "Heaven on Their Minds"	Установчий номер. Експозиція Юди. Тема баторів.	d-moll
3	«Що сталося?» / "What's the Buzz" «Дивна річ, загадкова» / "Strange Thing Mistifying"	Установчий номер. Експозиція натовпу та Ісуса (відразу в протистоянні) / Конфронтація Ісуса та Юди через Марію. Розкол між Ісусом, натовпом і Юдою.	D міксолідійський / G-As G-dur
4	«Все добре» / "Everything's Alright"	Експозиція образу Марії. Сумніви Ісуса.	E-dur – e-moll – E-dur
5	«Цей Ісус має померти» / "This Jesus Must Die"	Експозиція Анни і Каяфи у контрасті з голосами натовпу.	d-moll – f-moll
6	«Осанна» / "Hosanna"	Інша грань образу натовпу.	G-dur
7	Симон Зілот / Simon Zealotes / «Бідний Єрусалим» / "Poor Jerusalem"	Експозиція Симона у згоді з натовпом. Контрастне переключення.	G-dur – g-moll – B-dur – g-moll – b-moll
8	Сон Пілата / Pilate's Dream	Експозиція Пілата на тематизмі Ісуса.	b-moll
9	Храм / The Temple	Конфлікт із натовпом. Передбачення теми «Гетсману».	g-moll e-moll
10	«Все добре» (повтор) / "Everything's Alright" (reprise)	Реприза. Перериває розгортання конфлікту. Перехід до балади.	D-dur
11	«Я не знаю, як його любити» / "I don't Know How to Love Him"	Любовна балада Марії.	D-dur
12	«Проклятий навіки» / «Криваві гроші» / "Damned for All Time" / "Blood Money"	Реальний фінал I дії. Конфронтація Ісуса з Юдою. Тематизм «Цей Ісус має померти».	g-moll

Таблиця 2. Композиційно-драматургічні особливості «Jesus Christ Superstar» Т. Райса та Е. Ллойда Веббера, II дія. (Продовження).

Друга дія			
№	Основні номери (спільний колір вказує на крупні тематичні повтори)	Драматургічна функція	Тональні (звуквисотні) центри
13	Таємна вечеря / The Last Supper	Потенційний драматичний фінал I дії. Омінована реприза «Все добре». Передбачення куплету «Суперзірки».	G– g–c–f–F–fis – Fis–G–g
14	Гетсимаан («Я сказав би лиш одне») / Gethsemane ("I Only Want to Say")	Претендент на роль ліричного фіналу I дії (метаморфоза головного героя).	b-moll–c-moll
15	Арешт / The Arrest	Претендент на опенінг II дії, оскільки включає арку до № 3. Реприза «Храму».	g-moll–B–a
16	Зречення Петра / Peter's Denial	Реприза «Бідного Єрусалиму»	G-dur–g-moll
	«Чи могли б ми почати знову» / "Could we Start Again Please"	Вставна пісня / throwaway song.	D-dur
17	Пілат і Христос / «Осанна» (повтор). Pilate and Christ / "Hosanna" (reprise)	Інша сторона образу Пілата.	g–c–F– ~
18	Пісня царя Ірода / Herod's Song ("Try It and See")	Вставна пісня. Експозиція образу Ірода.	fis-moll–C
19	Смерть Юди / Judas' Death	Варійований тематизм фіналу I дії. Реприза «Я не знаю, як його любити». Тема батоїв. Кульмінація образу Юди.	g-moll
20	Суд перед Пілатом (включаючи «39 батоїв») / Trial Before Pilate (including The 39 Lashes)	Початок фіналу («розірваний» фінал). Арка до увертюри (8 тем).	in d–f
21	«Суперзірка» / "Superstar"	Номер 11-ї години, реприза-арка до «Осанни» (№ 6) та № 17.	E-dur
22	Розп'яття / The Crucifixion	Продовження фіналу.	in cis
23	Йоанн 19:41 / John 19: 41	Епілог. Реприза № 14.	d-moll

Одним із найбільш логічно вибудованих фрагментів є початок мюзиклу, що включає **опенінг (увертюру)** й так звані «установчі номери» (відповідно № 2 та № 3 Таблиці 1).

Початкова **увертюра** скомпонована як колаж тем, деякі з яких мають наскрізне значення в композиції твору, включаючи мотиви, пов'язані з первосвящениками, розп'яттям, Юдою та «суперзіркою». При цьому вона майже точно повторює структуру фіналу (№ 20).

Відкривається увертюра темою, яку К. Баборова (Baborová, 2017: 235) характеризує як мотив «суду», хоча жодного разу цей тематизм не супроводжується відповідним вербальним рядом. Приводом для такої характеристики стало те, що із текстом цей тематизм звучить тільки у представників влади (Каяфа, Пілат). Мотивом влади (*authority*) він названий і на ресурсі *The Cave of Dragonflies* (Jesus Christ Superstar, n.d.). Утім, судячи з його музичних особливостей, зокрема активного використання вкрадливих ввідних тонів, зменшеної кварта й тритону на І щаблі, який не розв'язується, радше слід говорити про втілення образу зловісності й підступності, аніж владності (хоча одне не виключає іншого). Водночас введення на початку твору робить тему своєрідним *initio* для всіх подій. Вона звучатиме з текстом на початку сцени «Цей Ісус має померти» (№ 5) та на початку «Суду Пілата» (№ 20). Різноманітність в тлумаченні цієї теми, які ми спостерігаємо, дають можливість говорити про відсутність її фіксованого змісту.

Друга тема увертюри (літера В, тт. 10–13), являє собою ламаний рух по секстах і септимах із ввідними тонами. Вона міцно пов'язується з текстом «Його треба розп'яти» / «*We need him crucified*», з яким звучатиме у сцені Суду (№ 20), й, завдяки своєму музичному контуру, викликає асоціації із бахівськими темами хреста. Тим самим, ця тема може претендувати на назву «мотиву розп'яття» чи «приговору». Вона повернеться і в № 5, стаючи передвістям майбутнього вироку, хоча і звучатиме з текстом «*Hosanna Superstar*» у хорі (тт. 10–13).

Джерелом наступних трьох тем, жодна з яких не звучатиме в мюзиклі до фіналу, також є Суд Пілата (№ 20). Перша з них (Увертюра, літера С, *Agitato*, т. 15) відповідає зверненню Пілата («Говори зі мною, Ісус Христос» / «*Talk to me Jesus Christ*», т. 15). Наступна – гротескова відповідь Ісуса («У мене немає царства в цьому світі» / «*I have got no kingdom in this world*», тт. 24–33). Третя – це оркестровий тематизм, на тлі якого натовп вимагатиме розп'яти Христа (т. 97).

Активніше протягом твору використовується тема (Увертюра, тт. 71–78), що відповідає сцені «39 батогів», які рахує Пілат (№ 20, літера О, тт. 115–155). Вона ґрунтується на синкопованому гітарному

рифі і стає символом покарання, страждань, передчуття кари. На відміну від інших тем, вона проводиться чотирикратно і, окрім Увертюри і Фіналу, супроводжуватиме експозицію образу Юди (№ 2) та його смерть (№ 19, т. 79).

Останній тематичний блок Увертюри відходить від тематизму фіналу мюзиклу. Спочатку вводиться хоральний за складом тематизм «Осанни», що надалі звучатиме в №№ 6, 17, 21. Він асоціюється із сприйняттям Ісуса соціумом як світоча, «суперзірки». Один із останніх мотивів увертюри виконується хором як вокаліз. Примарно-містичний характер і музичні властивості (ламані хрестоподібні ходи, інтервал зменшеної септими) зближують його з темами зневіри та розп'яття. Деякі дослідники розглядають його як мотив зради Юди (Baborova, 2017: 239), що є виправданим з огляду на те, що надалі він звучатиме у вступі до «Темної Вечері» (№ 13).

Відповідаючи на питання, чи доцільно розглядати «*Jesus Christ Superstar*» з точки зору **лейтмотивної техніки**, нагадаємо, що вона стає одним із інструментів драматургії в зрілих мюзиклах і сягає кульмінації у творчості С. Сондхайма, яка доволі часто дає привід розглядати взаємодію тем у межах лейтмотивної системи. Особлива функція в їх розробці, на думку С. МакМілліна, належить оркестру як «усязнавчому» (*omniscience*) інструмента драматургії, який може не тільки віддзеркалювати, але й передбачувати події (McMillin, 2006: 127). Лейтмотиви закріплюються за образами, персонажами, предметами, емоціями чи поняттями і повертаються протягом твору, нерідко фіксуєючи вирішальні (поворотні) моменти. Всі ці аспекти драматургії жанру актуальні для мюзиклів Е. Ллойда Веббера, однак у випадку «*Jesus Christ Superstar*» постають у видозміненому чи спрощеному вигляді. Це обумовлено декількома факторами. По-перше, значна кількість важливих музичних тем не несе закріпленого змісту через прийом контрафактури (нової підтекстовки раніше експонованого матеріалу). По-друге, за винятком увертюри та епілогу, музичні теми не звучать у оркестрі, тому його роль як інструмента «передбачення» подій нівелюється. І, по-третє, доволі багато тем

проводиться повторно, однак переважно двічі або тричі, що ставить під сумнів необхідність розглядати їх в лейтмотивній функції.

Окрім увертюри, перший драматургічний вузол утворюють два початкових вокально-інструментальних номери (№№ 2, 3), поділяючи між собою функцію *установчого номера (establishing number)*. Нагадаємо, що його роль полягає в тому, щоб окреслити конфлікт між основними персонажами, утворити розкол або «схизму», що «змусить публіку очікувати на її розв'язання» (Engel, 2006: 17). «Небо в їх думках» («*Heaven on their minds*», № 2) розкриває розкол між Юдою, чий «розум прояснився» (перший рядок – «*My mind is clearer now*»), Ісусом і його «публікою», яка його обожнює і боготворить, хоча цей конфлікт наразі прихований, а монолог героя – внутрішній. Важливо, що ця характеристика здійснюється тільки через призму свідомості Юди, тим самим наближуючи його до ролі наратора. У свою чергу, «Що відбувається?» («*What's the buzz?*», № 3) експонує вже зовнішній конфлікт: це і напруження між натовпом та Ісусом, який намагається переконати людей, що не слід ні про що турбуватись, окрім сьогодення (т. 3–18), і між Юдою та Ісусом через Марію («*Strange thing, mystifying*»). Заява Ісуса про те, що всім, окрім Марії, до нього байдуже, спричиняє додаткову поляризацію із прихильниками (літера F, т. 32) і поглиблює розкол між усіма персонажами.

Загалом *експозиційну фазу* драматургії мюзиклу можна вважати витриманою. Експонування на початку образу Юди (№ 2) підтверджує його фактичну функцію як головного персонажа і оповідача. Ісус одразу експонується в контексті: у оточенні натовпу (№ 3), що підкреслює його залежність від настрою публіки, а також одразу розкриває напруженість взаємовідносин із нею. Експозиція образу Марії відбувається у третю чергу (№ 4). Вона покликана спочатку не стільки розкрити образ героїні, скільки окреслити її ставлення до Ісуса та її миролюбну позицію. Важливу роль у визначенні подальшої траєкторії подій і фіналу твору відіграє дуетно-діалогічна сцена первосвященників – Каяфи і Анни – «Цей Ісус має померти» (№ 5). Доленосність цієї сцени і драматургічна функція номеру, розташованого

на початкових позиціях в композиції мюзиклу, нерідко недооцінюються дослідниками.

Водночас поділ рок-опери на дві дії з дванадцятьма та одинадцятьма номерами відповідно **не утворює потрібної диспропорції**: перший акт має бути на 15–30 хвилин довшим, аніж другий. Поглиблює цю проблему й додання нової музики в другу дію – ліричного дуету «Чи могли б ми розпочати спочатку» («*Could we start again*»), якого не було в оригінальному студійному записі 1970 року⁷ (див. Табл. 2). По-перше, він не аргументується сюжетним розвитком (чому взагалі Марія та Петро, який на цей момент вже зрікся Ісуса тричі, мають співати дуєтом?) і зупиняє його. По-друге, дуєт сприяє розростанню масштабів не першої дії, а другої. Так само запізно вводиться експозиція додаткового характерного гротескового персонажа – Ірода (№ 18), тоді як у канонічному мюзиклі уникають експозиції нових персонажів у другому акті, оскільки для розвитку їхніх образів не залишається часу.

Деякі сумніви викликає і драматична вагомість **фіналу I дії** «Проклятий навіки» («*Damned for all time*», № 12). Нагадаємо, що фінал першої дії становить один із найважливіших драматичних вузлів і, як правило, знаменує або суттєвий поворотний пункт у розгортанні сюжету, або втілює метаморфозу головного героя. Деякі фінали об'єднують ці ідеї (наприклад, «Прозріння» в «*Sweeney Todd*» С. Сонхайма чи «Долаючи тяжіння» е «*Wicked*» С. Шварца). Звісно, зрада Юди могла б стати драматичною вершиною, однак у мюзиклі вона подається під іншим кутом. Від самого початку першої дії Юда протиставляється Ісусу, втілюючи здоровий скептицизм і щире занепокоєння долею свого приятеля, який, на його думку, зайшов надто далеко, прикидаючись Месією. Тому «Проклятий навіки» стає логічним

⁷ Інколи цей номер звучить перед «Пілатом і Христом», інколи – після «Пісні Ірода», через що його порядковий номер може бути різним; саме тому ми його не включили в загальну послідовну нумерацію. У клівірах він розміщується перед «Смертю Юди», однак в них нумерація, як вже йшлося, взагалі відсутня.

продовженням його стратегії поведінки, і аж ніяк не драматичним поворотом. Більше того, фатальна фраза приспіву «Проклятий навіки» насправді звучить як сподівання на те, що він не буде проклятий навіки через те, що зробив («*Just don't say I am / Damned for all time*»).

На роль фіналу першої дії, який є поворотним пунктом, могли б скоріше претендувати три наступні номери – «Таємна Вечеря» (№ 13), де головний герой усвідомлює втрату влади над «публікою», та «Арешт» (№ 15), де безпосередньо здійснюється драматичний поворот. Не гірше цю роль міг би виконати ліричний «Гетсиман» (№ 14), що контрастно відтінює попередні сцени і втілює метаморфозу головного героя: він втрачає віру у справедливість того, що з ним відбувається, і водночас усвідомлює неминучість власної загибелі, уготованої йому Богом.

Зазначимо також, що позиція «Арешту» як фіналу першої дії має історичний прецедент і в жанрі пасіонів, прикладом чого є «Страсті за Матвієм» Й. С. Баха та сучасні зразки цього жанру, як, наприклад, «*Water Passion after St. Matthew*» (2000) Тан Дуна. Водночас «Арешт» міг би виступити в ролі *opener*'а другої дії, оскільки він утворює арку із «Що відбувається» (№ 3), спираючись на той самий тематизм. Утім автори вирішують інакше, і всі три поворотних сцени опиняються на початку II дії. У цьому можна бачити як недолік, невідповідність класичній моделі мюзиклу, так і новизну прийому – відсунення на початок другого акту ключових сюжетних перипетій, щоби зберегти драматургічну напругу, якої навіть в класичному мюзиклі доволі часто у другому акті бракує.

Певне порушення загального правила демонструє і номер «Суперзірка» («*Superstar*», № 21). Нагадаємо, що це була титульна пісня мюзиклу, випущена у вигляді сингла. За функцією, це – типовий «номер одинадцятої години», так званий «шоустопер» перед фіналом, за яким мають слідувати найважливіші 15 хвилин шоу, де розв'язуються всі сюжетні лінії. Схоже місце в композиції посідає хорова «Оклахома» (№ 28 з 29 номерів) в однойменному мюзиклі Р. Роджерса та О. Гаммерстайна. Однак драматургічне положення «*Superstar*»

все ж таки не зовсім типове, оскільки цей номер розриває дві частини фіналу – «Суд Пілата» (включаючи «сцену 39 батогів») («*Trial Before Pilate*», № 20) та «Розп'яття» («*Crucifixion*», № 22). Тобто, виходячи з традиційної логіки мюзиклу, спочатку мав би звучати «*Superstar*», потім – увесь фінальний блок. Найбільше згущення тематичних повторів, типове для фіналів, водночас демонструє саме «Суд» (№ 20), і тому він виступає в ролі повноцінного фіналу, хоча і йде раніше «номера 11-ї години».

Суттєву роль в реалізації принципу композиційно-драматургічної єдності виконує *система музичних арок між діями і внутрішніх реприз*. Скорочена реприза у вигляді окремого номера в мюзиклі всього одна – це заспокійлива пісня Марії Магдалини «Все добре» («*Everything's Alright*», № 4), адресована Христу, яка далі повторюватиметься в майже незмінному драматургічному контексті – коли натовп виводить Ісуса з рівноваги (№ 10). Цікавішим прийомом є омінорена реприза цієї ж теми (*g-moll*) в «Таємній вечері», яка доручається Христу з текстом «Я, мабуть, божевільний, думаючи...» / «*I must be mad thinking...*» (літера С, т. 50), що представляє собою типову для Е. Ллойда Веббера контрафактуру. Ісус висловлює думку про те, що його сьогоднішні прихильники забудуть його ім'я, і воно не значитиме нічого вже «за десять хвилин, як він помре» (літера С, тт. 51–54). Зіставляючи ці рядки зі змістом «заспокійливої» пісні Марії («Все добре»), ми можемо помітити певну іронію: чи не тому не слід занадто турбуватись, що його особа так мало значить? Іншим шаром змісту є критичне усвідомлення персонажем того, що всі слова заспокоєння були даремні, і він утратив пильність саме в той час, коли треба було визнати наявність проблеми і діяти рішуче.

Серед арок між діями слід відзначити репризу «Що відбувається?» (№ 3 → № 15), де віддзеркалено поступову зміну стану натовпу, який так само, як і на початку, не усвідомлює загальної картини подій і потребує лідера, однак введення мінорної тональності (*g* замість *D*) підкреслює посилення похмурих настроїв. Друга важлива арка сягає від початкової Увертюри до першої частини фіналу – «Суд Пілата

(зі сценою 39 батогів)» (№ 20). Тут повторюються вісім тем, за винятком «*Hosanna*», тільки масштабуючись і доповнюючись вокальними партіями. Це підтверджує важливу роль Увертюри в передбаченні розгортання сюжету і його фіналу.

Поворотність моменту в сюжеті підкреслює реприза з контрафактурою в середині фіналу I дії (№ 12). У відповідь на слова Юди про його готовність видати Ісуса Анна та Каяфа співають тему з номера «Цей Ісус має померти» (№ 5). Хоча вона і звучить із новим текстом «Припини протести, забудь виправдання» (літера G, т. 93), однак сприймається як нашарування на зміст попереднього чи його продовження, і підтверджує, що зрада Юди приведе Ісуса до загибелі. Зрештою, інструментальна реприза «Гетсимана» (№ 23) стає лірико-трагічним підсумком подій, які завершилися «Розп'яттям».

Незважаючи на те, що **прийом передбачення** не застосовується в оркестровій партії, Е. Ллойд Веббер знаходить інші шляхи для його реалізації. Так, у центрі сцени «Храм» («*The Temple*», № 9) з'являється майбутня тема «Гетсимана» зі словами «Мій час вже майже скінчився» / «*My time is almost through*» (літера G, тт. 43–51). Передбачувальну функцію відіграє ще одна наскрізна тема, яку ми вперше чуємо у другому номері. Юда співає: «Послухай Ісусе, мені не подобається те, що я бачу» / «*Listent, Jesus, I don't like what I see*» («*Heaven on their Minds*», № 2). Вона є варіантом схожої за змістом і мелодикою репліки «Кожного разу, коли я дивлюсь на тебе, я не розумію...» / «*Every time I look at you, I don't understand...*», яка спочатку знайшла своє законне місце в номері «Суперзірка» (№ 21). Це був перший рядок створеного сингла, і одна з перших фраз, із якої взагалі почалась історія мюзиклу. Надалі вона прозвучить у «Таємній Вечері» (№ 13) і тільки в № 21 – «Суперзірці».

Важливим інструментом композиційної єдності і драматургічного розвитку в мюзиклі Е. Ллойда Веббера стають **тональність і тональні протиставлення**, що не завжди можна зустріти, скажімо, у мюзиклі Золотої ери. Першими у сфері тональностей, що уособлює віру і любов до Христа, стають *E-dur* та *D-dur* (див. *Таблицю 1*).

Це тональності номерів «Все добре» (№ 4), «Суперзірка» (№ 21), «Я не знаю, як його любити» та «Що відбувається?» (№ 3) (*D* міксолідійський). Близькою до них є *G-dur*, що відповідає славленню Ісуса в «Осанні» (№ 6), початку «Таємної вечери» (№ 13).

Бемольні мінорні тональності із заглибленням у *b-moll* стають передвісниками смерті Христа, його розп'яття. Спочатку вводиться *f-moll* у номері «Цей Ісус має померти» (№ 5). Потім відбувається раптове переключення у сцені із Симоном Зілотом, і соло Ісуса «Мій бідний Єрусалим» звучить уже у *b-moll*, контрастуючи з радісним *B-dur*, у якому завершився перший розділ (№ 7). Тональність *b-moll* підхоплює наступний «Сон Пілата» та пізніше – «Гетсиман».

Розвитку образу Ісуса відповідає прозора тональна драматургія – від безтурботного *D* міксолідійського (№ 3), через *e-moll* (№ 4) – сумніви в тому, що «все буде добре», до переходу від *g-moll* у *b-moll*, що втілює усвідомлення приреченості (№ 7). Надалі мажорні тональності в його партії більше не повертаються, і передбачення власне теми Гетсимана (№ 9) звучить в *e-moll*. Закріплення ж тональності *b-moll* у «Гетсимані» (№ 14) підкреслює завершення метаморфози образу Христа, переростання сумнівів у зневіру до справедливості Бога. У такий спосіб тональна логіка служить психологізації образу і підтверджує його розвиток по лінії зближення із табором тих, хто не вірить в Ісуса як Месію.

Мінорні тональності з меншою кількістю бемолів асоціюються з підступними думками, сумнівами, зрадою. Не випадково установчий номер мюзиклу – «Небо в їх думках» (№ 2), доручений Юді, звучить у *d-moll*. Із цієї ж тональності розпочинається Увертюра; нею й завершується вся рок-опера. Складну взаємодію цього кола тональностей можна побачити в розгорнутих сценах, зокрема «Таємній вечері» (№ 13), а в деяких номерах, зокрема «Розп'ятті» (№ 22), композитор навмисне відмовляється від ясних тональних центрів, виходячи у сферу хроматики.

У цілому, порівнюючи мюзикл із канонічними зразками, відзначимо *нестачу дуєтів*, які б просували сюжетний розвиток і його

окремі лінії. Це обумовлено тим, що в сюжеті відсутні типові пари персонажів і любовна лінія (чи навіть лінії), типові для мюзиклів⁸. Дуетні взаємодії, які мали б просувати сюжет, або вписані в масові сцени (№ 3, натовп та Ісус, Ісус та Юда), або «винесені» за дужки дії (яким чином Ісус та Юда прийшли від дружби до протистояння, у сюжеті не розкривається). Стосунки Юди та Ісуса, як і Ісуса та Марії, представлені статично, а не в становленні, і у цьому можна бачити одну з проблем драматургії твору. Єдина пара персонажів, яка показана в розвитку – це Пилат та Ісус. Спочатку їх навіть характеризує спільний матеріал («Бідний Єрусалим», № 7; «Сон Пилата», № 8), що підкреслює внутрішнє прагнення героями справедливості й розуміння її недосяжності та передбачує трагічну розв'язку. Їх зіткнення в номері «Пилат і Христос» (№ 17) розкриває Пилата з іншої, жорстокої сторони («Хто цей зламаний чоловік?»), при цьому натовп поки що підтримує Ісуса (реприза «Осанни», № 17). У фінальній же конфліктній взаємодії, яка демонструє безкомпромісність Пилата і певну пасивність Ісуса, натовп уже на стороні влади (№ 20).

Попри обмежену роль дуетів, авторам все ж вдається здійснити **розвиток персонажів**, що можна вважати важливішим, ніж формальне збереження класичної драматургічної одиниці. Йдеться передусім про образ Ісуса, який проходить еволюцію від удаваної безтурботності й загостреного відчуття справедливості по відношенню до Марії («Що відбувається?», № 3), через наростання сумнівів («Бідний Єрусалим», № 7), усвідомлення байдужості своїх прихильників («Таємна вечеря», № 13), до приреченості і втрати віри у справедливість Бога («Гетсиман», № 14). Перед Пилатом Христос постає не стільки рішучим і впевненим, скільки зламаним, сповненим гіркоти і навіть байдужим («Суд Пилата», № 20).

⁸ Наприклад, в «Rent» Дж. Ларсона розвиваються три основні любовні лінії (Роджер – Мімі, Морін – Джоанн, Анжел – Коллінз), формується один любовний трикутник (Роджер – Мімі – Бен) і пунктирно окреслюються стосунки колишньої пари (Марк – Морін).

Менш драматична лінія розвитку характеризує образ Юди через те, що він уже від початку протиставляє себе Христу і виділяється на тлі натовпу, чия свідомість затуманена, дивлячись на головного героя з відкритими очима та ясним розумом (№ 2). Зрада, хоча вона й витікає з його переконань, разом із тим, ламає самого героя і приводить до трагічного фіналу. Помирає ж Юда зі словами кохання, співаючи репризу балади Марії («Я не знаю, як його любити», № 19). Це накладає тінь на всі його попередні дії і рішення, адже тепер вони забарвлюються ще й відтінком ревнощів, і Юда усвідомлюється як суперник Марії у боротьбі за прихильність Ісуса, що до цього моменту було лиш пунктирно намічено в № 3.

На фоні доволі рельєфних і багатошарових образів Ісуса і Юди вирізняється образ Марії, якому не притаманний розвиток. Водночас Марія сприймається як доволі неоднозначний персонаж, який може розглядатися принаймні з двох точок зору – як втілення чистого кохання, світлої і сліпої віри, а, можливо, й безтурботності, властивої хіпі, так і в негативному світлі – як людини, яка завжди говорить Ісусу те, що він хоче почути: улесливі, солодкі слова, що гріють його душу навіть тоді, коли інші прихильники його зрікаються. Її перша пісня «Все добре» (№ 4), що нагадує колискову з відтінком регі, спочатку здається щирим прагненням заспокоїти Ісуса, однак у репризі (№ 10) у пильного слухача вже може виникнути сумнів – чи не є це невіглаством і закриванням очей на конфлікт (і тут це саме те «невігластво», яке є «блаженством»), дивною байдужістю до долі головного героя, і аж ніяк не проявом турботи і кохання? Ця амбівалентність може бути почута і в хоровому гімні-госпелі «Осанна» (№ 6), який вселяє в Ісуса віру в те, що він обраний.

Інші персонажі – Симон, Ірод, частково Пілат та первосвященники – значною мірою епізодичні та позбавлені перспективи і об'єму. Вони служать своєрідним «фоном», покликаним представити певне розмаїття «поглядів» на центральну фігуру Ісуса. Це логічно витікає з того, що мюзикл ґрунтується на одній основній сюжетній лінії, і ставити Е. Ллойд Вебберу на карб недостатню розробку персонажів

було б недоречно. Утім такий підхід свідчить про загальну тенденцію до спрощення характеристик у сумісних роботах композитора з Т. Райсом, і вже в «Евіті» Дж. Свайн відзначуватиме їхню «неспроможність вийти за межі експозиції» (Swain, 2002: 332).

Висновки.

Незважаючи на те, що «*Jesus Christ Superstar*» народився з рок-альбому, він демонструє ознаки драматургії, притаманні зрілим мюзиклам, зокрема застосування реприз, тематичних арок, типових уже для вебберівського методу контрафактур як одного із засобів тематичної єдності, часткову розробку лейтмотивної техніки, і навіть доповнює їх принципами тональної драматургії і передбачення тематизму, а також демонструє здатність до психологізації і розвитку образів (Ісус, Юда), що свідчить про зрілість композиторського мислення Е. Ллойда Веббера⁹.

Друга дія твору виявляє певну драматургічну недостатність: з'являються вставні номери (наприклад, «*Could we start again*»), що не просувають сюжет, та нові персонажі (Ірод), які вводяться запізно. Водночас відбувається зсув сцен, які могли претендувати на гідний фінал I акту (із суттєвими поворотними моментами і метаморфозою головного персонажа), на початок другого («Темна вечеря», «Гетсиман» і частково «Арешт»), що надає драматургічної ваги другому акту і в цілому демонструє скоріше невідповідність стандартній моделі, ніж свідчить про явну драматургічну ваду.

Варто дещо переосмислити техніку **контрафактури** Е. Ллойда Веббера, нещадно розкритиковану Дж. Свайном, і реабілітувати її з точки зору драматургічного потенціалу. По-перше, вона базується на феномені музичної пам'яті: навіть якщо музика звучить із новим текстом, слухач пам'ятає попередній зміст і поєднання його з музикою. Коли мелодія повертається, це сприймається як нашарування нової семантики на попередню, а не як радикальне скасування початкового змісту, і вербально-музичний смисл народжується на перетині

⁹ Нагадаємо, що на момент створення мюзиклу автору виповнилося 22 роки.

цих двох сенсів. Цей прийом дозволяє композиторові іронічно підкреслити момент, коли Ісус усвідомлює втрату контролю (омінований тематизм № 4 у № 13). Не заперечує попереднього смислу й інша контрафактура – тематизм «Цей Ісус має померти» у сцені зради Юди (№ 12), який узгоджується з початковим «планом» перво-священників (№ 5).

Важливим прийомом стає використання в мюзиклі *наскрізних тем*, жодна з яких не перетворюється на лейтмотив (бракує самостійності функціонування, зокрема в оркестрі, фіксації змісту, послідовності і частоти використання), зокрема тем зневіри (Увертюра, №№ 5, 20); теми розп'яття (Увертюра, №№ 5, 20), «суперзірки» (Увертюра, №№ 6, 17, 21), батогів або страждання / передчуття кари (Увертюра, №№ 2, 19, 20). Групу тем зневіри, розп'яття та зради Юди, завдяки інтонаційній близькості, можна розглядати як ескіз лейтмотивної системи, яка могла б бути реалізована в масштабнішому вокально-інструментальному полотні¹⁰.

Принцип *передбачення тематизму* є безумовною ознакою зрілості композиторського мислення, попри його відсутність в інструментальній партії. Разом із тим, він встановлює важливі зв'язки між персонажами та сценами і слугує як загальній уніфікації матеріалу, так і логіці розвитку.

Ознаки *тональної драматургії*, які полягають у розмежуванні протилежних тонально-образних полюсів і поступовій «модуляції» партії Ісуса у бемольну мінорну сферу, наближену до тонального «кола зневіри», виділяє Е. Ллойда Веббера з-поміж багатьох інших авторів, оскільки навіть у зрілому мюзиклі ясна тональна логіка не завжди перебуває у фокусі уваги композиторів.

¹⁰ Лейтмотивізація нерідко відбувається в сучасних кіномюзиклах, коли навіть ті теми, що проводились епізодично в музично-театральній партитурі, набувають статусу лейтмотивів. Прикладом може стати «*Mufasa: The Lion King*» (2024), де теми першої частини мультфільму використовуються в оркестровій тканині і виконують лейтмотивну функцію, та «*Wicked*» (2024), де інтенсифікується використання існуючих лейтмотивів і з'являються нові (див. Ващенко, 2025).

Перспективи дослідження. Заслужують на подальшу розробку такі аспекти драматургії мюзиклу «*Jesus Christ Superstar*», як стилістична взаємодія (найменування «рок-опера» не виключає активного застосування принципу стилістичного контрасту і зіткнення контрастних шарів), логіка побудови окремих сцен, сценічна драматургія та вокальна інтерпретація партій персонажів. Разом із тим, драматургія мюзиклу як система з її постійними принципами й історичною динамікою відкриває найширшу перспективу для аналізу.

ЛІТЕРАТУРА

- Вашенко, О. (2024). Драматургія мюзиклу «Свіні Тодд» С. Сондхайма. (Методичні рекомендації до вивчення вибіркової навчальної дисципліни «Драматургія бродвейського мюзиклу» для здобувачів вищої освіти). Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Вашенко, О. (2025). Трансформації музично-театрального тексту «*Wicked*» С. Шварца в кіноадаптації Джона М. Чу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 84(1), 124–131. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-1-17>
- Лю Цзянь. (2023). *Жанровий інваріант бродвейського мюзиклу на рубежі XX–XXI століть*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Baborová, Kristýna (2017). K problematice hudební analýzy rockové opery «*Jesus Christ Superstar*». *Musicologica Olomucensia*, 25, 220–253.
- Banfield, Stephen. (1993). *Sondheim's Broadway musicals*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Citron, Stephen. (2001). *Sondheim and Lloyd-Webber: the new musical*. London: Chatto & Windus.
- Cynthia Erivo and Adam Lambert in “*Jesus Christ Superstar*”. (2025). <https://www.hollywoodbowl.com/events/performances/3605/2025-08-01/cynthia-erivo-and-adam-lambert-in-jesus-christ-superstar>
- Engel, Lehman. (2006). *Words with Music: Creating the Broadway Musical Libretto*. (Updated, rev. by Howard Kissel). New York: Applause Theatre & Cinema Books.
- Grace, Pamela (2009). “*Jesus Christ Superstar*” (1973) and “*Jesus Christ Superstar*” (2000). In *The Religious Film: Christianity and the Hagiopic*, Ch. 6, (pp. 90–102). <https://doi.org/10.1002/9781444310559.ch6>
- Grant, Mark. (2004). *The Rise and Fall of the Broadway Musical*. Boston: Northeastern University Press.

- Irizarry, L. (2019). *Casting Judas: Interracial Intimacy in "Jesus Christ Superstar"*. (Master's thesis). University of Pittsburgh.
- Jesus Christ Superstar: musical motifs. (n. d.). <https://www.dragonflycave.com/jcs.html>
- Johnson, J. (2020). Post-secular musicals in a post-truth world. In *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*, (Edited by Jessica Sternfeld, Elizabeth L. Wollman), (1st ed.), (pp. 265–272). New York: Routledge.
- Macpherson, Ben. (2020). Sing: Musical Theater Voices from Superstar to Hamilton. In *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*, (Edited by Jessica Sternfeld, Elizabeth L. Wollman), (1st ed.), (pp. 69–76). New York: Routledge.
- McMillin, S. (2006). *The Musical as Drama*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Miller, S. (n.d.). Inside "Jesus Christ Superstar": Background and analysis by Scott Miller. <https://www.newlinetheatre.com/jcschapter.html>
- Nassour, E. (2024). *Jesus Christ Superstar: Behind the scenes of the worldwide musical phenomenon*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Nassour, E., & Broderick, R. (1973). *Rock opera: The creation of "Jesus Christ Superstar", from record album to Broadway show and motion picture*. New York: Hawthorn Books. <https://archive.org/details/rockoperacreatio0000elli/page/252/mode/2up>
- Sinks, K. (2019). Who do you say that I am?: Race, iconography, and Jesus in twenty-first century America. *Relics, Remnants, and Religion: An Undergraduate Journal in Religious Studies*, 4(1), Article 8. <https://soundideas.pugetsound.edu/relics/vol4/iss1/8>
- Snelson, J. (2004). *Andrew Lloyd Webber*. (Foreword and Edition by G. Block). New Haven: Yale University Press.
- Swain, J. P. (2002). *The Broadway musical: A critical and musical survey*. (2nd ed.). Lanham, MD and Oxford: The Scarecrow Press.
- Symonds, Dominic. (2020). Starlight Expression and Phantom Operatics: Technology, Performance, and the Megamusical's Aesthetic of the Voice. In *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*, (Edited by Jessica Sternfeld, Elizabeth L. Wollman), (1st ed.), (pp. 87–96). New York: Routledge.

REFERENCES

- Baborová, K. (2017). K problematice hudební analýzy rockové opery «Jesus Christ Superstar» [On the issue of musical analysis of the rock opera "Jesus Christ Superstar"]. *Musicologica Olomucensia*, 25, 220–253 [in Czech].
- Banfield, Stephen. (1993). *Sondheim's Broadway musicals*. Ann Arbor: University of Michigan Press [in English].

- Citron, S. (2001). *Sondheim and Lloyd-Webber: The new musical*. London: Chatto & Windus [in English].
- Cynthia Erivo and Adam Lambert in “Jesus Christ Superstar”. (2025). <https://www.hollywoodbowl.com/events/performances/3605/2025-08-01/cynthia-erivo-and-adam-lambert-in-jesus-christ-superstar> [in English].
- Engel, L. (2006). *Words with music: Creating the Broadway musical libretto*. (Updated, rev. by H. Kissel). New York: Applause Theatre & Cinema Books [in English].
- Grace, P. (2009). “Jesus Christ Superstar” (1973) and “Jesus Christ Superstar” (2000). In *The Religious Film: Christianity and the Hagiopic*, Ch. 6, (pp. 90–102). <https://doi.org/10.1002/9781444310559.ch6> [in English].
- Grant, M. (2004). *The rise and fall of the Broadway musical*. Boston: Northeastern University Press [in English].
- Irizarry, L. (2019). *Casting Judas: Interracial intimacy in “Jesus Christ Superstar”*. (Master’s thesis). University of Pittsburgh [in English].
- Jesus Christ Superstar: Musical motifs . (n.d.). <https://www.dragonflycave.com/jcs.html> [in English].
- Johnson, J. (2020). Post-secular musicals in a post-truth world. In *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*, (Edited by Jessica Sternfeld, Elizabeth L. Wollman), (1st ed.), (pp. 265–272). New York: Routledge [in English].
- Liu Jian. (2023). *Genre invariant of the Broadway musical at the turn of the 20th – 21st centuries*: (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Macpherson, Ben. (2020). Sing: Musical Theater Voices from Superstar to Hamilton. In *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*, (Edited by Jessica Sternfeld, Elizabeth L. Wollman), (1st ed.), (pp. 69–76). New York: Routledge [in English].
- McMillin, Scott. (2006). *The Musical as Drama*. Princeton, N. J.: Princeton University Press [in English].
- Miller, S. (n.d.). Inside “Jesus Christ Superstar”: Background and analysis by Scott Miller. <https://www.newlinetheatre.com/jcschapter.html> [in English].
- Nassour, E. (2024). *Jesus Christ Superstar: Behind the scenes of the worldwide musical phenomenon*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers [in English].
- Nassour, E., & Broderick, R. (1973). *Rock opera: The creation of “Jesus Christ Superstar”, from record album to Broadway show and motion picture*. New York: Hawthorn Books. <https://archive.org/details/rockoperacreatio000elli/page/252/mode/2up> [in English].

- Sinks, K. (2019). Who do you say that I am?: Race, iconography, and Jesus in twenty-first century America. *Relics, Remnants, and Religion: An Undergraduate Journal in Religious Studies*, 4(1), Article 8. <https://soundideas.pugetsound.edu/relics/vol4/iss1/8> [in English].
- Snelson, J. (2004). *Andrew Lloyd Webber*. (Foreword and Edition by G. Block). New Haven: Yale University Press [in English].
- Swain, J. P. (2002). *The Broadway musical: A critical and musical survey*. (2nd ed.). Lanham, MD and Oxford: The Scarecrow Press [in English].
- Symonds, Dominic. (2020). Starlight Expression and Phantom Operatics: Technology, Performance, and the Megamusical's Aesthetic of the Voice. In *The Routledge Companion to the Contemporary Musical*, (Edited by Jessica Sternfeld, Elizabeth L. Wollman), (1st ed.), (pp. 87–96). New York: Routledge [in English].
- Vashchenko, O. (2024). *The dramaturgy of S. Sondheim's "Sweeney Todd"*. (Methodical guidelines for the course "Dramaturgy of the Broadway musical"). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Vashchenko, O. (2025). Transformations of the music-theatrical text of S. Schwartz's "Wicked" in Jon M. Chu's film adaptation. *Current Issues of the Humanities*, 84(1), 124–131. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-1-17> [in Ukrainian].

Olena Vashchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the History of Ukrainian and Foreign Music Department
e-mail: elen.vashchenko@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-0130-7568

Oksana Semeniuk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Lecturer at the Department of Stage Speech
e-mail: oksanaivaneha@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-5876-2137

The Dramaturgy of the Musical "Jesus Christ Superstar" by T. Rice and A. Lloyd Webber

Statement of the problem. "Jesus Christ Superstar" (1970) by Tim Rice and Andrew Lloyd Webber holds a unique position in the history of musical theatre as both a landmark rock opera and a frequently debated work in terms of its dramaturgical structure. Despite its wide stage presence and cultural resonance, its dramaturgy

has not been the subject of a comprehensive analytical study, particularly within the framework of the classical Broadway musical model.

Recent research and publications. While no dedicated research has been conducted on the dramaturgy of JCS, substantial observations can be found in studies by M. Grant, S. McMillin, J. Snelson, J. Swain, and S. Miller. These researchers often highlight the episodic and concept-album nature of the work, its sung-through format, and its hybrid genre features, sometimes approaching it more as a cantata or oratorio than a musical.

Objectives, methods, and novelty of the research. The primary purpose of the study is to define the key principles of dramaturgical construction in “Jesus Christ Superstar” and assess the extent to which it conforms to or deviates from the standard model of the Broadway musical at macro (structure, dramaturgical nodes, number types) and micro (thematic development, tonality) levels. The research employs historical-typological analysis to contextualize the work within the evolution of the musical genre, structural-functional analysis to examine the interaction of themes and character functions, and comparative analysis to evaluate JCS against canonical Broadway models. The scientific novelty lies in the fact that the study offers an integrative analysis of JCS by addressing understudied aspects such as the distribution of dramatic functions, use of reprise and contrafactum, thematic predictability, and tonal dramaturgy. The research reconsiders the critical view on the absence of spoken dialogue and re-evaluates musical material often dismissed as structurally incoherent.

Research results. The article demonstrates that JCS incorporates numerous features of mature musical theatre dramaturgy, including the use of motivic reprises, thematic and tonal arches, psychological character development (particularly of Jesus and Judas), and deliberate dislocation of structural climaxes. Though the work diverges from convention in terms of act proportion and the placement of key scenes, these choices often serve dramaturgical intensity rather than weaken the structure. Contrafactum is shown to function as a tool of semantic layering rather than structural inconsistency, while the orchestration reveals limited involvement in narrative foreshadowing, unlike in operatic practice.

Conclusions. “Jesus Christ Superstar” demonstrates a sophisticated level of dramaturgical thinking, notwithstanding its unconventional features. Its hybrid identity – straddling musical, opera, oratorio, and concept album – enables the application of non-standard narrative techniques while still aligning with core genre principles. The study identifies specific aspects, such as motif treatment, tonal logic, and narrative arcs, as fruitful areas for further scholarly exploration.

Keywords: *musical theater dramaturgy; traditional Broadway musical model; rock opera; reprise; contrafactum; principles of thematic unity; thematic arcs; tonal dramaturgy.*

*Стаття надійшла до редакції 17.10.2025,
рекомендована до друку 14.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ

ВИП. 77

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – Чернявська М. С.,
кандидат мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського

Редактори-упорядники – Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Підписано до друку 30.12.2025 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 18,3. Обл. вид. 18,4.
Зам. № Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ П. КОТЛЯРСЬКОГО

