

**Міністерство культури України
The Ministry of Culture 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 78
Issue 78**

**Харків | Kharkiv
2026**

«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

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 78.

П 78 Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2026. 302 с. ISSN 2519-4496

Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education: collection of articles.

P 78 Issue 78. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2026. 302 p. ISSN 2519-4496

Коло наукових пошуків авторів збірника охоплює методологію музично-теоретичних досліджень та інтерпретативні стратегії (розділ 1), семантику жанрових перетворень у європейській та китайській музиці (розділ 2), питання вокального виховання та функціонування музики в театральному просторі (розділ 3).

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

The sphere of scientific research of the authors of the collection covers the methodology of music-theoretical research and interpretative strategies (Section 1), the semantics of genre transformations in European and Chinese music (Section 2), the issues of vocal education and the functioning of music in the theatrical space (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.

Ніколасівська Юлія Вікторівна (Nikolaievskaya Yuliia) – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційного розвитку, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків (Україна); Scopus, Web of Science Researcher, <https://orcid.org/0000-0002-7256-4214>

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Адамонієне Рута (Adamoniene Ruta) – доктор філософії, професор Університету Миколаша Померіса, директор Інституту загальних та соціальних компетенцій, Вільнюс (Литва); Scopus, Web of Science Researcher, <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

Акім'як Амантіус (Akimjak Amantius) – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теології, Католицький університет у Ружомберу (Словаччина), Scopus ID: 57210562662, Web of Science Researcher ID: ABZ-9600-2022, <https://orcid.org/0000-0003-1295-3274>

Бенч Ольга Григорівна (Bench Olga) – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, народна артистка України, професор кафедри музично-сценічного мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, Київ (Україна); Scopus ID: 58683725700, <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=58683725700>, Web of Science Researcher ID: LJK-5189-2024, <https://www.webofscience.com/wos/author/record/63013291>, <https://orcid.org/0000-0002-3998-3062>

Гійом'є Крістіна (Guillaumier Christina) – доктор філософії, доцент кафедри музики та культурної практики (наукові дослідження) Консерваторії музики й танцю імені Трінті Лабан, Лондон (Велика Британія), Scopus ID: 49663289800, <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=49663289800>, Web of Science Researcher ID: EXG-4947-2022, <https://www.webofscience.com/wos/author/record/22085340>, <https://orcid.org/0000-0001-7656-5735>

Говорухіна Наталія Олегівна (Govorukhina Nataliya) – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків (Україна); Scopus ID: 60131268400, <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=60131268400&origin=recordpage>, Web of Science Researcher ID, <https://orcid.org/0000-0003-3100-9035>

Елфік Деніел (Elphick Daniel) – доктор філософії (музичне мистецтво), викладач кафедри музики, Королівський Голловейський університет Лондона (Велика Британія); Scopus ID: 57221042327, Web of Science Researcher ID: CNK-8230-2022, <https://orcid.org/0000-0002-3004-6398>

Качмарчик Володимир Петрович (Kachmarchyk Volodymyr) – доктор мистецтвознавства, професор кафедр дерев'яних духових інструментів і теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України, Київ (Україна); Web of Science Researcher ID: E-8954-2018, <https://www.webofscience.com/wos/author/record/1060604>, <https://orcid.org/0000-0002-1877-9767>

Кока Габрієла (Coca Gabriela) – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музики Університету Бабеш-Бойей, Клуж-Напока (Румунія); Web of Science Researcher ID: AAR-8821-2021, <https://www.webofscience.com/wos/author/record/2312988>, <https://orcid.org/0000-0002-9103-186X>

Макомаска Сільвія (Makomaska Sylwia) – доктор мистецтвознавства, доцент Інституту музикознавства, координатор мобільності, Інститут музикознавства Варшавського університету (Польща); Scopus ID: 23571054600, Web of Science Researcher ID: GFD-2489-2022, <https://orcid.org/0000-0002-5565-3354>

Медіч Івана (Medić Ivana) – доктор філософії (музикознавство), професор, директор та віце-президент керівної ради Інституту музикознавства, президент Сербського музикознавчого товариства, Сербська академія наук і мистецтв, Белград (Сербія); Scopus ID: 57193327655, Web of Science Researcher ID: AGP-7562-2022, <https://orcid.org/0000-0002-8917-9734>

Письменна Оксана Богданівна (Pysmenna Oksana) – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, Львів (Україна); Scopus ID: 60284889400, <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=60284889400&origin=resultslist>, Web of Science Researcher ID: AAX-8129-2021, <https://www.webofscience.com/wos/author/record/2365644>, <https://orcid.org/0000-0003-0899-8613>

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

Шаповалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Lyudmyla) – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків (Україна); Scopus ID: 59155622000, Web of Science Researcher, <https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

Шьонінг Катерина (Schöning Kateryna) – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень (Австрія); Web of Science Researcher ID: DXT-6894-2022, Scopus, <https://orcid.org/0000-0003-1270-4294>

EDITOR IN CHIEF

Nikolaievskia Yuliia – Dr. Habil. of Study of Art, Full Professor, Vice-Rector for Scientific, Pedagogical, Creative Work and Innovative Development at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv (Ukraine); Scopus, Web of Science Researcher, <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); Scopus, Web of Science Researcher, <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

Akimjak Amantius – Dr. Habil. in History of Culture and Art, Professor, Department of Theology, Catholic University in Ruzombero (Slovakia); Scopus ID: 57210562662, <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57210562662>, Web of Science Researcher ID: ABZ-9600-2022, <https://www.webofscience.com/wos/author/record/2790047>, <https://orcid.org/0000-0003-1295-3274>

Bench Olga – PhD, Professor, Honored Artist of Ukraine, People's Artist of Ukraine, Professor at the Department of Music and Performance Arts, Borys Hrinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv (Ukraine); Scopus ID: 58683725700, <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=58683725700>, Web of Science Researcher ID: LJK-5189-2024, <https://www.webofscience.com/wos/author/record/63013291>, <https://orcid.org/0000-0002-3998-3062>

Chernyavska Marianna – PhD in Art Studies, Professor, Vice-Rector for Research of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv (Ukraine); Scopus, Web of Science Researcher, <https://orcid.org/0000-0002-8379-5536>

Coca Gabriela – Dr. Habil. in Art Studies, Professor, Department of Music, Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca (Romania); Web of Science Researcher ID: AAR-8821-2021, <https://www.webofscience.com/wos/author/record/2312988>, <https://orcid.org/0000-0002-9103-186X>

Elphick Daniel – PhD (Music), Lecturer in Musicology, Department of Music, Royal Holloway University of London (United Kingdom), Scopus ID: 57221042327, <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57221042327>, Web of Science Researcher ID: CNK-8230-2022, <https://www.webofscience.com/wos/author/record/7208636>, <https://orcid.org/0000-0002-3004-6398>

Govorukhina Nataliya – PhD in Art Studies, Professor, Rector of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Kharkiv (Ukraine); Scopus ID: 60131268400, <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=60131268400> & [origin=recordpage](https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=60131268400&origin=recordpage), Web of Science Researcher ID, <https://orcid.org/0000-0003-3100-9035>

Guillaumier Christina – PhD (Music), Docent, Reader in Music & Cultural Practice (Research), Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, London (United Kingdom); Scopus ID: 49663289800, <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=49663289800>, Web of Science Researcher ID: EXG-4947-2022, <https://www.webofscience.com/wos/author/record/22085340>, <https://orcid.org/0000-0001-7656-5735>

Kachmarchyk Volodymyr – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Professor at the Departments of Woodwind Instruments and Theory and History of Musical Performance of the National Academy of Music of Ukraine, Kyiv (Ukraine); Web of Science Researcher ID: E-8954-2018, <https://www.webofscience.com/wos/author/record/1060604>, <https://orcid.org/0000-0002-1877-9767>

Makomaska Sylwia – Dr. habil., Assoc. Professor of the Institute of Musicology, Mobility Coordinator, Institute of Musicology, University of Warsaw (Poland); Scopus ID: 23571054600, <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=23571054600>, Web of Science Researcher ID: GFD-2489-2022, <https://www.webofscience.com/wos/author/record/30172872>, <https://orcid.org/0000-0002-5565-3354>

Medić Ivana – PhD (Musicology), Professor, Principal Research Fellow & Vice President of the Governing Board Institute of Musicology President of the Serbian Musicological Society, Serbian Academy of Sciences and Arts (Serbia); Scopus ID: 57193327655, <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57193327655>, Web of Science Researcher ID: AGP-7562-2022, <https://www.webofscience.com/wos/author/record/1374914>, <https://orcid.org/0000-0002-8917-9734>

Pysmenna Oksana – PhD, Professor of the Department of Music Theory, Lviv M. V. Lysenko National Academy of Music, Lviv (Ukraine); Scopus ID: 60284889400, <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=60284889400> & [origin=resultslist](https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=60284889400&origin=resultslist), Web of Science Researcher ID: AAX-8129-2021, <https://www.webofscience.com/wos/author/record/2365644>, <https://orcid.org/0000-0003-0899-8613>

Schöning Kateryna – Dr. Habil. in Art Studies, Head of scientific projects (PostDoc, Senior), University Lecturer (Historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna (Austria); Web of Science Researcher ID: DXT-6894-2022, <https://www.webofscience.com/wos/author/record/15887298>, Scopus, <https://orcid.org/0000-0003-1270-4294>

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); Scopus ID: 59155622000, Web of Science Researcher ID, <https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

ЗМІСТ**Розділ 1.****Аналіз – методологія – інтерпретація*****Ляхович А. В.***

Логіка ймовірності та вибору в аналізі тональної гармонії	9
---	---

Романова А. В.

Стратегія самореалізації українського піаніста-виконавця в екстремальних умовах воєнного часу: рухово-моторний аспект	34
---	----

Янко Ю. В. & Чумак О. Є.

Інтерпретація як творчий процес: естетичне бачення диригента у прочитанні партитури	59
---	----

Сидоров М. О.

Концептуалізація музичного простору у творчості хорового диригента	82
--	----

Єгоров Є. О.

Баянно-ансамблева творчість О. Міщенка як явище інтегративного виконавства: чотириккомпонентний компаративний аналіз	96
--	----

Чуриков В. В. & Чуриков В. В.

Інтерпретаційний простір у Концерті-поємі для саксофона-альта з оркестром Володимира Золотухіна	118
---	-----

Тан Цзіньюй

Пісні Ф. Шуберта: гендерно-інтерпретаційний аналіз	135
--	-----

Розділ 2.**Семантика жанрових перетворень*****Шен Ї***

Композиторська і виконавська поетика камерно-вокальних жанрів у творчості В. Белліні	154
--	-----

Ван Сяо

Фортепіанні концерти китайських композиторів у контексті розвитку жанру	168
---	-----

Ху Менюнь

Жанр капричію у фортепіанних творах Чу Ванхуа: переосмислення світового досвіду крізь призму національного світовідчуття	193
--	-----

Цзян Шаньюй

Образи природи як предмет композиторської рефлексії (на матеріалі хорової музики Китаю)	212
---	-----

Розділ 3.

Вокальне виховання. Музика в просторі театру***Батаєва К. В. & Батаєва О. В.***

Особливості виступів вокалістів-солістів під фонограму або з концертмейстером за умов онлайн-навчання протягом війни	226
--	-----

Кудрич Л. В., Манько С. Б. & Яхно О. І.

Методичні аспекти взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки в підготовці актора музично-драматичного театру в контексті сучасного музичного театру	244
---	-----

Качмар О. В. & Інютючкін О. О.

Музична драматургія вистав за творами Марійки Підгірянки в контексті розвитку українського театру ляльок	257
--	-----

Хуторська А. Й.

Класичний кросвер у системі вокального виховання студентів-акторів	296
--	-----

TABLE OF CONTENTS

Section 1.

Analysis – Methodology – Interpretation*Artem Liakhovych*

The logic of probability and choice in the analysis of tonal harmony	9
--	---

Alina Romanova

Self-realization strategy of an Ukrainian pianist-performer in extreme wartime conditions: the motional-motor aspect	34
--	----

Yurii Yanko, Olena Chumak

Interpretation as a creative process: the role of the conductor's aesthetic vision in reading a score	59
---	----

Maxym Sydorov

The conceptualization of musical space in the creative practice of a choral conductor	82
---	----

Yehor Yehorov

Oleksandr Mishchenko's bayan ensemble creativity as a phenomenon of integrative performance: a four-component comparative analysis	96
--	----

Viktor Churikov & Viktor Churikov (Jr)

Interpretative space in the Concerto-Poem for saxophone and orchestra by V. Zolotukhin	118
--	-----

Tang Jinyu

Schubert's songs: a gender-interpretative analysis	135
--	-----

Section 2.

Semantics of genre transformations*Sheng Yi*

Composer and performance aesthetics of chamber vocal genres in the works by Vincenzo Bellini	154
--	-----

Wang Xiao

Piano concertos by Chinese composers in the context of the development of the genre	168
---	-----

Hu Mengyun

Capriccio genre in Chu Wanghua's piano works: rethinking world experience through the prism of national worldview	193
---	-----

Jang Shanyu

Images of nature as a subject of composer reflection (based on the material of Chinese choral music)	212
--	-----

Section 3.

Vocal education. Music in the space of the theater***Ekaterina Bataeva & Olha Bataieva***

The peculiarities of vocal students' performances to backing tracks or with a concertmaster in the context of online learning during wartime	226
--	-----

Lyudmila Kudrych, Svitlana Manko & Olena Yakhno

Methodological aspects of the interaction of vocal and speech techniques in the training of a music and dramatic theatre actor in the context of modern musical theatre	244
---	-----

Oleksandra Kachmar & Oleksandr Inyutochkin

Musical dramaturgy of performances based on Mariyka Pidhyryanka's works in the context of the Ukrainian puppet theatre development	257
--	-----

Anna Khutorska

Classic crossover in the system of vocal education of student actors	281
--	-----

Розділ 1. АНАЛІЗ – МЕТОДОЛОГІЯ – ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

УДК 781.4

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.01>**Ляхович Артем Володимирович**

Київська муніципальна музична академія імені Р. М. Глієра,
кандидат мистецтвознавства, доцент, в. о. професора
кафедри виконавських дисциплін № 1
e-mail: avliakhovych@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6325-9130

Логіка ймовірності та вибору в аналізі тональної гармонії

У статті розглянуто семантичні засади тональної гармонії та особливості її функціонування як музичної моделі людського досвіду. Проаналізовано структуру тональної гармонії як систему прямих (озвучених) та ймовірних (неозвучених) розв'язань у ракурсі її еволюції шляхом послідовного зміцнення (від бароко до класицизму), а згодом послідовного розхитування, що привело до емансипації дисонансу та переваги ймовірних розв'язань над прямими. Показано, що атональна гармонія насправді є не протилежністю тональної, а її окремим випадком, можливим лише в її рамках. Уперше обґрунтовано логіку тональної гармонії як музичної моделі суб'єктивної ймовірності та вибору, а також висвітлено інтермедіальні зв'язки тональної гармонії з вербальною мовою, зокрема зі структурами, що позначають ті ж зв'язки ймовірності та вибору. Запропоновано методику тонального аналізу атональної музики, що полегшує розуміння її гармонічної основи. Перспективи подальшого дослідження теми полягають у комплексному аналізі семантики тональної гармонії у контексті інших чинників: метроритму, мелодії, фактури, стилю та жанру тощо.

Ключові слова: *прямі розв'язання; ймовірні розв'язання; тональна система; мажоромініор; атональність; альтерація; прохідний звук; дисонанс; музична модель; інтермедіальність.*

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



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

Постановка проблеми.

Тональна гармонія – унікальне культурно-історичне явище: на відміну від інших гармонічних систем, вона отримала «вихід назовні» з суто музичного виміру і надала музиці здатність моделювати світ на тому ж рівні узагальнення й конкретики, що й найпотужніші галузі культури: література, філософія, візуальні мистецтва.

На сьогодні тональну гармонію вичерпно розглянуто у рамках *структурного* аналізу. Разом із цим, маємо певний парадокс, що є поодиноким випадком ситуації в музичній семантиці в цілому. Існує величезний корпус досліджень, присвячених різноманітним змістовим інтерпретаціям тих чи інших музичних творів. Досить часто в них можна зустріти семантичні характеристики певних гармоній – «акорд жаху», «похмура (урочиста, пряна, etc.) гармонія» тощо. Також досить поширені метафізичні описи гармонії, типові більше для науково-популярної літератури – переважно у езотерично-піфагорейському ключі («гармонія сфер» та ін.). Проте *семантичний* аналіз гармонії й досі не отримав теоретичних засад, що претендували б на методологічне узагальнення. У музикознавчому вжитку їх замінюють конвенції відповідностей певної гармонії певним словам, що стали звичними описовими паттернами, проте відбір цих відповідностей здебільшого є стихійним і базується радше на звичці, ніж на методі (типовий приклад: Зварич, 2012; Vereshchahina-Biliavska, Mazur, Cherkashyna, Burska, 2023). Наявністю окресленої проблеми зумовлено *актуальність* цього дослідження, пов'язаного з важливим науковим завданням: розбудові *методології семантичного аналізу тональної гармонії*. У пропозиції власного варіанта такої методології і полягає *наукова новизна дослідження*.

Музична семантика, як і будь-яка інша, базується на асоціації – на схожості заданого елементу тексту на дещо інше. Це в першу чергу суто музичні, внутрішні асоціації – схожість заданої музики з іншою, тобто *інтертекст*. Проте музика не отримала б у своєму вжитку семантики, відмінної від семантики геометричного орнаменту, якби не містила асоціацій із зовнішнім, позамузичним досвідом – візуальним,

аудіальним, тактильним, емоційним, раціональним, мистецьким, історичним, будь-яким, – що з'являються вже в рослинному чи «звіринному» орнаменті, якщо розвивати цю паралель. Цей зовнішній рівень асоціацій назовемо, на відміну від інтертекстового, *інтермедіальним*.

Система інтермедіальної семантики формувалася в європейській музиці протягом кількох століть: спершу через розбудову музичної риторики (XVI–XVIII століття), згодом через неминуче обогачення її елементів та, відповідно, зміну їхнього статусу із зображального на подвійний зображально-виражальний чи суто виражальний (XIX–XX століття). Параметри музичного твору, що мають власні інтермедіальні властивості, назовемо *координаторами музичного змісту*: гармонія, стиль, жанр, звукозображальність та форма. Решта параметрів – мелодія, метроритм, фактура, тембр, регістр – долучаються до змістоутворення в рамках п'яти попередніх.

На відміну від вербальної мови, що реалізує інтермедіальні зв'язки як через буквальні значення (поняття), так і через асоціації, музика реалізує їх лише через асоціації: фактичний зміст її елементів (як письмових, так і аудіальних) суто структурний. Відповідно, якщо зміст слова «міститься» і у самому слові (буквальне значення), і поза ним – у колективному досвіді його розуміння, то зміст музики опредмечується лише поза нею – у колективному безсвідомому, з яким вона пов'язана невлотними мостами асоціацій. Це стосується всіх координаторів музичного змісту, крім гармонії, яка є певним винятком із цього загального принципу музичної семантики.

Тональна гармонія не має прямих інтермедіальних значень, як слово, проте має інтермедіальні властивості не лише через асоціацію, але й через *логіку власної структури*. Тому вона є базовим координатором музичного змісту, його фундаментом. Невипадковим тут є подвійність вжиткового значення слова «зміст»: воно позначає як контекст, що завжди більший за текст, так і редуцію тексту, завжди меншу за нього. У другому значенні слово «зміст» є певним синонімом слова «переказ». Якщо змістом музики у першому значенні є така ж неосяжна хмара сенсів, що й у вербальній мові, то у другому

значенні змістом музики (її «переказом») є саме гармонія. Метод Г. Шенкера, уродженця Тернопільщини (Schenker, 1981), добре ілюструє цю редуційність гармонії.

Останні дослідження і публікації. Тональна гармонія традиційно розглядається у рамках структурного аналізу без залучення семіотичного. Інтермедіальні властивості гармонії лишаються за межами такого підходу. Як виняток, в українському музикознавстві можна вказати на класичні роботи Т. Кравцова (Кравцов, 1984), де семантичний аналіз гармонії зветься «гармоніко-інтонаційний аналіз», та І. Пясковського (Пясковський, 1973; 2009), який не провадить безпосередньо семантичного аналізу гармонії, проте окреслює його можливі абрисы в рамках теорії музичного мислення.

Проте ближчими до нашої теми виявляються підходи ширшої галузі – музичної семантики та семіотики. Визнаний фахівець з неї – І. Коханик – у свої роботах (Коханик, 2002, 2002, 2017) особливу увагу приділяє категорії стилю, що включає в себе семантичний аналіз музики. І. Коханик – розробниця навчального курсу «Семіотичний аналіз музичного тексту» (Коханик, 2020), де розглядається і семантика гармонії. Дотичною до неї є також інтерпретологія, зокрема навчальний посібник В. Москаленка (Москаленко, 2013).

Означена проблематика широко розроблена в англomовному музикознавстві, де наукову традицію семантичного аналізу гармонії (серед інших елементів музичної мови) започатковано ще класичною роботою Д. Кука (Cooke, 1959). Наразі провідною постаттю в цій галузі є професор Нью-Йоркського університету Ф. Шленкер, який запропонував нову теорію музичної семантики з категорією «віртуальних джерел» у тональному просторі, що має безпосередній стосунок до семантики гармонії (Schlenker, 2017, 2019, 2022). Серед інших робіт цікавим є підхід Л. Збіковські, що «протягом останніх десяти років був залучений до проєкту, метою якого є розробка когнітивної граматики музики» (Zbikowski, 2012: 125) у його роботі «Музика, мова та те, що між ними»

Підґрунтям цього дослідження є наша стаття «Регенераційні властивості тональної системи» (Ляхович, 2012), де вводиться поняття «ймовірне розв'язання» та пропонується погляд на структуру тональної гармонії як на конфлікт ймовірних та озвучених розв'язань, що є базою для її семантичного аналізу в координатах ймовірності та вибору.

Мета статті – окреслення такої методології семантичного аналізу тональної гармонії, де її семантика виводилася б з логіки її структури, а не лише з асоціацій та порівнянь. Така методологія, з одного боку, не ігнорувала б принциповий бар'єр, що відокремлює музику від слова та, відповідно, унеможлиблює буквальну відповідність музики її словесним описам; а з іншого – не вважала б наявність цього бар'єру за доказ формалізму – дослідницької позиції, що заперечує існування музичного змісту як такого. Ігнорування цього бар'єру, зумовленого відсутністю в музиці понять чи інших буквальних інтермедіальних значень, приводить до підміни аналізу музики літературною інтерпретацією власних вражень від неї (описовістю), а його трактування як доказу формалізму – до ігнорування музичного змісту, чие буття у музичному вжитку є беззаперечним фактом: адже без словесних порівнянь, метафор, визначень характеру музики не можна уявити собі професійний музичний дискурс, починаючи вже з найперших кроків юних музикантів.

Методологія дослідження. В основі дослідження – системне поєднання таких наукових підходів, як функціональний, контекстуальний, структурний та герменевтичний аналіз. Водночас методологія у статті постає не лише інструментом, але й *пріоритетною метою*. Метод семантичного аналізу гармонії, запропонований тут, ґрунтується на виявленні власних закономірностей гармонічної структури без зміщення акценту на їх мистецьку інтерпретацію, себто на описовість.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Передуючи аналізу, зазначимо, що в тональній системі «немає винятків: сам виняток неминуче займе своє місце в системі логічних дистанцій щодо центру і, як такий, автоматично стане частиною правила. <...> Рамки цієї системи обмежені лише темперованим

строєм, і вихід за його межі співвідноситься з тональною системою доти, доки зберігається певна пропорція звуковисотних збігів / розбіжностей з нею» (Ляхович, 2012: 203).

Відзначимо також специфіку процесу розширення тональної системи протягом XIX–XX століть, що привело до емансипації дисонансу: «процес освоєння нових гармонічних засобів був типологічно подібним до процесу освоєння непрямих значень слова в літературі: чимдалі більше непрямі значення переважали над прямими, які поступово перетворювалися на банальність. Змістовий акцент тексту поступово виносився в підтекст, в умовчання, а сам текст перетворювався на витончену гру непрямих значень, у павутину натяків на невисловлене <...> Музичний аналог прямим та непрямим значенням слова – прямі та ймовірні розв’язання: *пряме розв’язання* – збіг звучання та функційної зумовленості співзвуччя; *ймовірне розв’язання* – потенціал можливих тяжінь, що не збігаються зі звучанням (найпростіший приклад – перерваний зворот). Між імовірним розв’язанням та реальним звучанням (між правилом та його реалізацією) утворюється конфлікт-напруження. Процес ускладнення гармонічних засобів, який привів до того, що А. Шенберг назвав “емансипацією дисонансу”, полягав у послідовному зростанні складності ймовірних розв’язань» (Ляхович, 2012: 204).

Ця складність має прямий кількісний показник за двома координатами: *горизонтальною* (дистанція реального співзвуччя від ймовірного розв’язання), та *вертикальною* (кількість голосів, що містять альтеровані та прохідні звуки. Від сукупного значення обох координат прямо залежить *швидкість слухацької обробки музичних даних*.

Термін «*атональна музика*», враховуючи контекст його виникнення, слід розуміти так: «*музика, в якій тональність не озвучена*» = не звучить жодного консонансу (а не «*музика, в якій тональності немає взагалі*»). Таким чином виходить, що терміни «тональність» та «атональність» у строгому сенсі не є антонімами; ця плутанина зумовлена історичним контекстом впровадження терміну, коли була актуальною полеміка з класико-романтичною гармонією, що

ототожнювалася з тональністю; сам А. Шенберг, автор терміну, згодом запропонував більш точний – «пантональність» (Schönberg, 1922). Справжній антонім атональності – мажороміно́р.

Зазначимо, що всі окреслені властивості тональної гармонії можливі завдяки ввідному тону та, відповідно, домінанті й аутентичному кадансу, які, власне, і *перетворюють модальну гармонію на тональну. Без домінантовості музика зовні подібна до модальної (саме так і моделюються модалізми в музичному творі). Саме домінантовість є опорною* конструкцією тональної системи.

Окресливши семантичну структуру тональної системи, перейдемо до її інтермедіальних властивостей.

Теза «*гармонія – логіка музики*» є настільки звичною, що здавна нікого не дивує. Виникає ілюзія, що гармонія вподібнюється до звичайної *формальної логіки*. Цю ілюзію, проте, легко розвіяти: ані тональна гармонія, ані якийсь інший тип гармонічної структури не збігаються з трьома правилами формальної логіки, а отже, і з її фундаментом: жорсткою детермінацією висновку умовами. З того, що Іван знає українську мову, а її знають лише люди, випливає тільки те, що Іван людина, і нічого більше. З того, що прозвучала D, здавалося б, випливає те, що вона повинна розв'язатися в T, але в живій музиці вона переходить куди завгодно, хоч у кластер.

Одразу відзначимо цю *суперечність між логікою тональної системи та живою музикою*. На перший погляд, подібна суперечність існує і між правилами формальної логіки та практикою людської поведінки, далекою від неї. Проте тут вона маркується однозначно як помилка, тоді як у музиці інша конвенція щодо правил та помилок: згідно з нею, «правила», оформлені в системі генералбасу, включають і можливості «помилки» у формально-логічному розумінні (скажімо, перерваний зворот – розв'язання D у VI замість T). Тобто конвенційні «правила» музичної гармонії є такою ж системою правил та відхилень від них, як і музична практика, тільки канонізованою та, відповідно, вужчою. Звісно, і в людському житті поведінкові конвенції далеко не завжди збігаються з правилами

формальної логіки, проте це аж ніяк не впливає на самоцінність останньої, тоді як у музиці навіть правила генерал-басу давно вже мають більш історичну, ніж практичну цінність.

Але, можливо, музика ілюструє якийсь *процес пошуку правильної відповіді*, де осяяння «Іван – людина!» надходить не одразу, а лише після певної кількості хибних варіантів? Зауважимо, що осяяння може так і не прийти: у всій п'єсі тоніка може не прозвучати жодного разу. Це анітрохи не впливає на її істинність («тонічність», тобто функцію): адже тональна система спирається не лише на реальні, озвучені розв'язання, тотожні тяжінням, але й на неозвучені, ймовірні. Перші з другими можуть збігатися, а можуть і ні, що ніяк не впливає на їхню безумовність.

То, може, саме ці безумовні ймовірні тяжіння, що існують як чиста абстракція, що не залежить від звукової реальності, і є аналогом формальної логіки? Проте ні: *ці тяжіння – не бінарна система*. Певна аналогія логічній бінарності – мажор та мінор, в які може розв'язатися одна й та сама D, проте їхні значення мають вельми непрямий зв'язок зі ствердженням та запереченням. Значення мажору та мінору розглянемо нижче, а тут зазначимо, що в гармонії, на відміну від формальної логіки, не лише не виключається третє, але присутні також четверте, п'яте та інші альтернативи. Їхня мінімальна кількість дорівнює решті щаблів діатонічної гами (шість), максимальна актуалізується хроматизмом та значно перевищує тезаурус вживаних співзвуч, тяжіючи як не до безкінечності, то до хаосу.

Здоровому глуздові здавалася б очевидною помилка такого підрахунку: ним охоплено всі існуючі співзвуччя, враховуючи «какофонічні», а треба було лише «гармонійні» – в рамках вищезгаданого тезаурусу, що тяжіє до озвученого мажоромінору. Але де межа, що чітко відокремлює одне від іншого? У 1800 або навіть у 1900 році вона була очевидною, як і те, що оце співзвуччя – музика, а оце – вже ні; але ж зараз ми знаємо, що різниця між ними – питання історії, а логіка тональної системи, розкрита повною мірою в музиці ХХ століття – ні. Кожна з «неправильних» альтернатив «правильній» гармонії – частина

системи, що має > 24 підсистем, враховуючи енгармонізми. «Неправильних» значень у межах темперованого ладу ця система не передбачає взагалі: будь-яке співзвуччя можна формально трактувати в рамках функції чи функцій. І те, наскільки фальшиво воно звучить, не скасовує його абстрактного функційного значення чи значень. У рамках рефлексії свого виразного арсеналу мистецтвом ХХ століття це твердження сприйнялося б як хибне (див., наприклад: Скорик, 1983), проте в тому й полягає універсальність тональної системи, що в рамках темперованого ладу вона зберігається паралельно з будь-якою альтернативною гармонічною системою (наприклад, серійною), де обидві системи не виключають одна одну.

Отже, музичний твір *не є «пошуком» єдиної правильної відповіді* серед неправильних – остільки, оскільки домінанта-тоніка в ряді інших функцій *не є єдиною правильною структурою* в ряді неправильних. Ключове слово «*єдина*», взяте за аналогією з формальною логікою, суперечить логіці гармонії: тут формально правильними є всі структури, що ґрунтуються на темперованому ладі, конвенційно правильними – ті, що відповідають історичній / індивідуальній ситуації. Сам лад вже є такою структурою, «обтяженою» функціями, – не тому, що така його природа, а тому, що тональна система за століття свого існування встигла «злитися» з цим ладом у колективному безсвідомому, ототожнитися з ним. Представник традиції «тональна гармонія» мислить цей лад іманентно системі, і не має жодного значення, що з цього приводу говорять його свідомість і рефлексія, як для функціонування мовних структур не має жодного значення диплом філолога.

Парадокс тональної системи в тому, що в рамках свого звукоряду вона не має позасистемних елементів. *Вона всеосяжна*. Те, що слух кваліфікує як «неправильне», насправді лише «віддалене» від «правильного». Гармонічні альтернативи систематизовані як більш-менш «далекі» від ймовірних.

Інакше кажучи, *гармонія – ієрархічна система*. Як зрозуміло зі сказаного, її ієрархія суворо логічна. Але це не формальна логіка,

в якій є лише дві альтернативи – істина та помилка. Це логіка, в якій немає ані істини, ані помилки, а є умовно нескінченна організована кількість *більш-менш ймовірних альтернатив*. «Умовами» тут слід вважати не гіпотетичний аналог посилянню та обставинам (припустимо, музичний твір), а всю систему загалом, що є категорично неприпустимим у формальній логіці.

Отже, замість хибного ключового слова «єдина» ми знайшли релевантне: *«ймовірна»*.

Одразу зазначимо, що гармонія – це *не ймовірність як статистика*. Тяжіння D у T не залежить від того, наскільки часто D розв’язується у T – і в цьому творі, і будь-де. Місце співзвуччя в ієрархії, дистанція між ним та ймовірною функцією не залежить від статистики і взагалі від будь-чого, крім темперованого ладу. У його рамках це абсолютна величина. З іншого боку, статистика залежить від гармонії: у музиці різних епох і стилів різні співзвуччя і звороти використовуються з різною частотою.

Ймовірність у гармонії постає як *абстрактна логічна функція*, зумовлена лише тяжіннями. У музиці її відірвано («очищено») від статистичної верифікації. Кожне співзвуччя, кожна гармонічна функція та вся тональна система загалом – потенціал ймовірностей. Співзвуччя може розв’язатися будь-куди, але ця безліч варіантів не рівноцінна, а *суворо ієрархічна*.

Реалізація потенціалу, як наголошувалося вище, не залежить від цієї ієрархії. До певних меж реалізатор (автор музики) дотримується ієрархії гармонічних ймовірностей, що втілюється в міру відповідності співзвуччя тональним функціям. Існувало історично обмежене уявлення про те, що буквральність цієї міри є кордоном естетичного, яким обмежена свобода реалізатора. Історія, однак, показала, що насправді ця міра не обмежена нічим, крім темперованого ладу.

Отже, тональна система складається з багатьох підсистем (тональностей). Ймовірність гармонії визначається певною підсистемою (тональністю). Організація тональної системи загалом постає як відносини цієї підсистеми з іншими, чи, інакше кажучи, як *взаємодія*

двох чинників – ймовірності та її порушення. Останнє завжди – вплив іншої підсистеми (тональності). Менш ймовірне у цій підсистемі завжди ймовірніше в іншій. Такі відношення можна уявити у вигляді взаємодії гравітаційних об'єктів, розташованих по колу.

Сама по собі ймовірність у тональній гармонії не збігається із системою в повному обсязі: для виходу в інші елементи системи необхідне порушення ймовірності. «Чиста» гармонічна ймовірність веде до статичності, неможливості руху. Будь-яке використання II або III щабля, не кажучи про найпростіший перерваний зворот – перевага менш ймовірного над більш ймовірним. Відповідно, **будь-який вихід за межі автентичного тяжіння – вплив іншої тональності**, навіть якщо вона не закріплена в наявному матеріалі.

Структура тональної системи, що складається з багатьох підсистем (тональностей), визначила головний феномен гармонії: **ймовірність та її порушення – компоненти однієї системи.** Відносини будь-якого музичного тексту з тональною системою не є залежністю й тим більш тотожністю, а є мірою збігу одного з іншим:

- події – з ймовірністю;
- особистої волі автора, явленої у виборі детермінацій (тональностей) – з позаособовою логікою самих детермінацій.

Отже, **будь-який музичний текст можна уявити як єдність потенціалу та реалізації.** Єдність конфліктну, суперечливу за самою своєю сутністю. Будь-яка музика – конфлікт її автора зі структурою, парадоксально закладений у самій структурі. Саме цей конфлікт і є першодвигуном музики. Поза ним не буде нічого, крім статичності D-T. Виявлення можливостей гармонічної структури – щаблі, відхилення, модуляції, альтерації, біфункційність, політональність, розширена тональність тощо, аж до найрадикальніших новацій XX століття (у рамках темперованого ладу) – **взаємодія ймовірності та авторського вибору.** Тільки втручання волі автора-опортуніста, який там і сям віддає перевагу менш ймовірним альтернативам, «оживлює» систему, викликаючи з небуття нові та нові її можливості.

Отже, *музичний текст – конфліктне відношення ймовірності та вибору*. Тут і ховається *внутрішня інтермедіальність гармонії*, бо *саме такий конфлікт є будь-яким сюжетом*. Власне, його матеріал – людське життя – вже є таким конфліктом, тільки менш диференційованим: у житті ми частіше віддаємо перевагу ймовірнішій альтернативі (робимо стандартний вибір), а в сюжеті лишається переважно нестандартний вибір, що утворює конфлікт – двигун сюжету як такого. Логічна схема відношення ймовірності та вибору єдина і для життя, і для вербального сюжету, і для гармонії.

Розглянувши ймовірність, звернемося тепер до другого елементу нашої пари – до вибору. Чи залежить він від чогось, чи є волюнтаристичним (у межах можливостей, наданих системою)? *Так, його вірогідність залежить від патернів, закріплених у традиції*. Під останньою тут мається на увазі весь колективний фонд форм та змістів (від типових інтонацій та оборотів – до стилів та метастилів).

На перший погляд, це дивує. Здавалося б, логічніше *уявити ці патерни як таке саме поле авторського вибору, що й гармонія*. Проте суперечність знімається деконструкцією романтичного міфу про автора, здійсненої постмодерном: цей фонд тотожний мові, чий елементи автор вільний комбінувати, але не створювати. Альтернативи вибору гармонії завжди надаються авторові готовими блоками-патернами. Несвідомо та / або свідомо використовуючи їх, автор робить свій вибір, навіть якщо користується лише стандартними патернами на всіх ярусах структури. Скажімо, композитор-епігон, використовуючи тільки шаблони, найчастіше переконаний, що розкриває свою душу, і його твір – пряме її вираження.

Дозволимо собі юридичну аналогію: *люди, «оброблені» успішною піар-кампанією, віддають свої голоси її замовнику*. Його суперники кричать, що люди були «зомбовані», тому вибір зроблено нібито не ними, а маніпуляторами, що використовували їх як пішаків. Проте суперники помиляються: «зомбованість», яка дійсно мала місце, ніяк не впливає на повноправність вибору, зробленого саме цими людьми,

незалежно від того, хто і як їх «зомбував». Так само, як до того вони зробили інший вибір: чи підкоритися «зомбуванню».

Чому саму тональну систему не можна вважати частиною цього колективного фонду? Насправді можна і потрібно, але при цьому не можна її зводити до нього. Вона відбита у цьому фонді, але на відміну від інших його параметрів – метроритмічного, мелодичного, драматургічного, etc., – **тональна система абсолютна** (у межах темперованого ладу) і тому має логічні (а не лише асоціативні) інтермедіальні властивості.

Отже, авторський вибір організований, з одного боку, закономірностями музичної мови, а з другого – взаємодією з тональною логікою. Остання постає як **«код ймовірностей»**, з яким **авторський вибір співвідноситься так само, як свобода волі з детермінацією**. Музика – вічний конфлікт того й іншого. Тональна логіка також є **абсолютною шкалою музичних вимірів**, єдиною серед інших, відносних (часу, фактури та ін.). Музичне буття розгортається в ній, як людське – у шкалі часу та простору.

Тим самим, **тональна система постає логічним кодом світу**, у якому існує людина. Цей код дозволив музиці моделювати як детермінацію, так і відношення свободи волі до неї.

Виходячи з того, що тональна система і сюжет – явища однієї логічної природи, пошукаємо **спільну структуру в гармонії та вербальній мові**. Одразу зауважимо, що предмет пошуку не має бути похідним від асоціацій. Між словом та музикою маса аналогій, але всі вони, крім базового зв'язку з поетичним метром і диханням, сформувалися в процесі риторизації музики в XVI–XVIII століттях. Тональна система сформувалася у тому ж процесі, але вона, на відміну від інших параметрів музичної структури, є не (тільки) результатом вкорінення деяких асоціацій, а й поступовим розгортанням у музиці логіки, що існувала і поза нею.

Можливо, існує зв'язок між гармонією та **частинами мови / речення**? Адже й те й те є логічною абстракцією, що не зводиться до конкретики (у музиці – до співзвуччя, у слові – до поняття). Проте

спроби провести пряму аналогію між відношенням тональних функцій та частин мови / речення (які у межах своїх систем також є функціями) приводить до непереборних натяжок. Незважаючи на видиму подібність відносин цих функцій, неможливо визначити відповідність конкретних частин мови / речення конкретним тональним функціям. Навіть якщо припустити, що в музиці цей принцип модифікувався у «свої частини мови / речення», відмінні від вербальних (подібно до того, як поетичний синтаксис модифікувався в музичні «кальки», незводні до нього), одна відмінність перекреслює всю спільність: **змінність функцій тональної системи**, що утворює підсистеми-тональності і ніде більш не має аналогій.

Можливо, існує зв'язок між гармонією та **вербальним синтаксисом**? На перший погляд, каданс постає як аналогія кінця речення (крапки), але при найближчому розгляді ясно, що в музичному творі ця аналогія працює завдяки накладенню метроритмічного та артикуляційного контексту на гармонію, а не лише самій гармонії. Зміщення розв'язання на слабку долю та озвучення сильною іншою функцією дезавує «ефект крапки», утворивши конфлікт гармонії та метру. «Ефект крапки» можна відновити артикуляційно (кінець ліги на Т, початок нової на наступній функції), що лише підкреслить підлеглу роль гармонії щодо музичного синтаксису.

Цей приклад демонструє взаємодію **двох рівнів музичного синтаксису: загального** (сукупність всіх параметрів музичної структури + її артикуляція) та **власне гармонічного**, що має тільки **один значущий елемент – ввідний тон** та, відповідно, **домінанту** (у мінорі лише гармонічну). Її розв'язання справді має значення кінця (аналогія крапки в вербальній мові), проте в живій музиці воно ставиться в залежність від безлічі інших обставин.

Ближчою здається інша аналогія: **питання-відповідь**. Аутентичний каданс сприймається як аналог ствердження, домінанта – питання. Як і в попередньому випадку, цей ефект може бути посилений чи послаблений контекстом, передусім метроритмічним та артикуляційним. Вплив цього контексту можна оцінити через такий факт:

досить часто ефект питання утворюється лише ним, без допомоги гармонії. Зрозуміло, що **логічна структура власне питання-відповіді у музиці неможлива, оскільки зводиться до поняття**. Можливі – і дуже поширені – її синтаксичні та асоціативні «кальки», але не про них зараз йдеться. Отже, домінанта-тоніка та питання-відповідь мають іншу спільну структуру.

Спільність виявляється і в інтонації: і те, й інше – **відношення напруження-розрядки**. Ми, однак, виходимо з того, що шукана спільність є логічною, а інтонація – фізіологічна. Отже, інтонацію слід вважати **спільним наслідком, а не причиною**. Крім того, ми шукаємо структуру, що збігається з усією тональною логікою в цілому, а не лише з автентичним кадансом, незважаючи на його формалізуючу роль. Тут доречно поставити запитання: як **логіка ймовірності відображена у вербальній мові**? Чи має вона свою структуру, що не зводиться до поняття? За негативної відповіді наш пошук втрачає сенс.

Повернемося до питання-відповіді. Його структура може бути виражена як **невизначеність-визначеність**. Або: актуалізація проблеми – її вирішення (тут несуттєво, вірне чи ні). Або: очікування на подію – подія. Актуалізація проблеми робить її вирішення (чи, точніше сказати, спроби вирішення) ймовірнішим, ніж до неї.

Отже, **питання – це актуалізація ймовірності (очікування)**. З відповіддю складніше: позитивна і негативна відповіді важливі тут не своїм знаком – плюсом / мінусом, що залежать від поняття, а своєю функцією відповідності / невідповідності очікуванню. Саме ця функція показує можливість події (відповіді), актуалізовану питанням. І визначає її не плюс / мінус, а рівень несподіваності відповіді. У вербальній мові вона зрозуміла лише з контексту, але структура «питання-відповідь» – її модуль-носії. Тому автентичний каданс є аналогом не позитивної, а очікуваної (бажаної) відповіді; так само як і перервані звороти є аналогами не негативного, а несподіваного (небажаного). Зрозуміло, що тут втілено не об'єктивну, а **суб'єктивну ймовірність**.

В іншому контексті слово «очікуваний» можна замінити словами, що виражають **особисту цінність відповіді** для того, хто запитує, –

наприклад, «він запитав з надією». Той, хто запитує, може чекати й на іншу відповідь, але хотіти саме такої; **бажання і виражає тут суб'єктивну ймовірність**.

Отже, ми знайшли ситуацію у вербальній мові, що має спільну логіку з тональною гармонією: **очікування / бажання – розв'язання**. Це та ж пара «напруження-розрядка», але як явище логічне, а не (тільки) фізіологічне. Більш точно можна сказати так: **напруження – результат** (що може бути будь-яким). Ця ситуація – **логічна схема відносин детермінації та вільного суб'єкта**. В яких мовних структурах, окрім питання-відповіді, вона виражена?

Існують відповідні їй частини мови. Це прийменник **«але»**, що виражає наступ менш ймовірної (очікуваної, бажаної) події; прийменник **«і»**, що виражає множення, доповнення події («те і це») або детермінацію («прийшов і зробив»); прийменник **«або»**, що виражає альтернативу. Це прислівники **«тому»**, **«бо»** та ін, що виражають детермінацію. Це вступні слова **«отже»**, **«таким чином»** і т. п., що виражають наслідок. Це усілякі їх аналоги – коли різні частини мови виконують аналогічну структурну роль (**«однак»**, **«незважаючи»**, **«проте»**), а також коли цю роль втілено в описах (поняттях), що використовуються замість даних частин мови («він не очікував того, що ...» – багатослівний аналог «але...»).

Отже, час підсумувати: **гармонія – музична модель логіки відносин детермінації та вільного суб'єкта, втіленої в ієрархії суб'єктивної ймовірності**.

Ця ж логіка втілена й у **певних структурах вербальної мови**. Сказане не означає, що ці структури і тональна система – «одне і те ж», або навіть що їхня організація збігається у всіх деталях. Збігається лише логічний принцип, а деталі визначені специфіками знакових систем. Тональна система, безперечно, розвинулася під впливом вербальних структур, що не означає, однак, її зведення до них або до їхньої «кальки». Навпаки: зближення з вербальними структурами (риторизація) допомогло музиці «розкрити» цю логіку.

Найдивовижніша її властивість – змінність функцій: *одна й та сама функція, ймовірніша в одному контексті, буде менш ймовірною в іншому, і кожна з них має потенціал такої іншості*. Порівняймо: одна й та сама подія, більш імовірна в контексті однієї події, менш імовірна в контексті іншої, і кожна з них має потенціал такої іншості.

Проте суб'єктивна ймовірність, відображена в гармонії, не може лишатися емоційно нейтральною. Тому гармонія має ще один вимір значень, що пов'язаний з ймовірністю, але не зводиться до неї. Він закріплений в *мажорі та мінорі*, що історично набули семантики емоційних емблем плюсу та мінусу. Сказане аж ніяк не означає «зміст мінорної музики сумний, а мажорної – веселий»: тут мова йде про *буквальні значення*, що є будівельним матеріалом для мистецтва, яке складає з них невлловиму хмару непрямих змістів – «веселих», «сумних» та будь-яких іще.

У ракурсі ймовірності мажор чи мінор отримують значення позитивного чи негативного розв'язання очікування. Його можна описати опозиціями *«надія / безнадійність»*, що позначають емоційну якість очікування, та *«успіх / невдача»*, що позначають емоційну якість розв'язання.

Таким чином, *зміст гармонії визначається у двох координатах*:

1. *Ймовірність* (відповідність реальних розв'язань очікуванню);
2. *Емоційна якість* (плюс чи мінус, втілені в мажорі чи мінорі).

Взаємодія двох координат долучає будь-яку гармонічну послідовність до *сюжету про взаємодію індивіду зі світом та емоційну якість такої взаємодії*. Він й є внутрішнім змістом гармонії, що існує в ній іманентно, поза конкретної музики. Саме він робить гармонію базовим координатором музичного змісту.

Тут необхідне уточнення. З одного боку, логіка ймовірності дозволяє «читати» гармонічні послідовності, наділяючи їх безумовними закономірними значеннями, що складаються у сюжет – музичну розповідь. З другого боку, ці значення *ніколи не бувають прямими та однозначними*. Навіть у вербальній мові значення цих та будь-яких інших структур незліченно множаться та ускладнюються тисячами

контекстів, накопичених фондами культур. Будь-яке поняття, будь-яка синтаксична та ймовірнісна структура оточена хмарою невловимих змістів та поза нею сприймається лише схематично, втрачаючи парадигматичну цілісність. Що вже казати про музику, де немає гаранта точних значень – поняття? Логічний код ймовірності, зашифрований у гармонії, сприймається в контексті тисяч контекстів – інтонацій, образів, фактур, форм, жанрів, традицій, стилів, епох...

Тому про жодне однозначне прочитання музики на основі гармонічного коду – мовляв, «ось про що ця музика насправді» – не може бути й мови. **Музичне «насправді» – абстракція, що знаходить живе втілення лише в єднанні з асоціативним контекстом** – колективно-безсвідомим фондом змістів та індивідуальною фантазією.

Процес ускладнення тональної системи і був **процесом накопичення нових і нових асоціативних значень**. Вище зазначалося, що перетин умовного порогу, який відокремлює стандартну тональність від розширеної (Ліста від Дебюссі), подібний до переваги непрямих значень слова над прямими в літературі того часу. Конкретика значень, продиктована невловимими їх «хмарами», поступово взяла гору над логікою, що анітрохи не означає «скасування» останньої – ані в літературі («скасування» понятійної логіки = тільки відмові від поняття), ані в музиці («скасування» тональної логіки = тільки відмові від темперованого / піфагорового ладу).

У хроматичних «блуканнях» раннього Лятошинського, у зухвалих поліладових поєднаннях Бартока, у навмисній «фальші» нововіденців смисловий **центр тяжіння переміщується з логіко-функційного «ядра» до «поверхні» асоціативно-конкретних значень**. «Прочитати» логічну функцію кожного співзвуччя, як у музиці Бетховена, тут не вийде: в досерійній атональній музиці логіку «затуманює» конкретика, у серійній – нова логіка. Але це не означає, що навіть тут відсутня тональна логіка з усіма властивими їй функціями. Навіть якщо у творі не озвучено жодного розв'язання (що зустрічається все ж таки рідко, переважно в опусах ортодоксальних серіалістів) – все одно якусь

частину співзвуччя утворюють щаблі хоч і ускладнених, далеких, але функцій. Відповідно, зберігаються і їхні логічні відносини.

Сказане наочно ілюструється *методом гармонічного аналізу політональної та атональної музики*, що складається з трьох кроків.

1. *Зберемо фактуру в акорди*. Якщо вона вже викладена акордами, пропустимо цей крок.

2. *В акордах знаходимо малі секунди*. Один з двох звуків буде функційним, другий альтерованим або прохідним (за гармонічним контекстом завжди зрозуміло, де який).

3. *Прибираємо альтеровані та прохідні звуки*, лишаючи лише функційні.

В залишку в нас спрощена вертикаль – *функційне ядро дисонансу*, яке слід чути «всередині» нього. Саме через неспроможність «вхопити» його, спричинену браком слухового досвіду = швидкості обробки даних (хроматизованої вертикалі), слух відстає від музики, сприймаючи її як какофонію через втрату тяжінь. Такий аналіз допоможе почути їх та осмислити гармонію, а отже – зрозуміти логіку ймовірності та вибору, присутню в будь-якому музичному тексті в рамках темперованого строю.

З іншого боку, функційне ядро дисонансу *не завжди передбачене й композиторами*, які іноді були цілком охочі до какофонії (не беручи до уваги альтернативні гармонічні системи). Інколи авангард провокував на певну всездозволеність. Але сам по собі лад, вкорінений в нашому колективному слуху, вибудовує функційні ядра навіть і всупереч композиторській волі. Ця властивість слуху нагадує властивість візуального сприйняття бачити *схожість предметів на живі істоти*.

Висновки.

Проведене дослідження показало, що логіка тональної гармонії не збігається з формальною логікою. Це логіка, в якій немає ані істини, ані помилки, а є умовно нескінченна організована кількість більш-менш ймовірних альтернатив. Саме суб'єктивна ймовірність, незалежна від статистики, постає у гармонії абстрактною логічною функцією, зумовленою лише тяжіннями. Ймовірність певної гармонії

визначається певною підсистемою (тональністю); організація тональної системи загалом постає як відносини цієї підсистеми з іншими, чи, інакше кажучи, як взаємодія двох чинників – ймовірності та її порушення. Структура тональної системи, що складається з багатьох підсистем (тональностей), визначила *головний феномен гармонії*: ймовірність та її порушення – компоненти однієї системи (а не «істина – помилка», як у формальній логіці). Будь-який музичний текст можна уявити як конфліктну єдність потенціалу та реалізації. Будь-яка музика – конфлікт її автора зі структурою, парадоксально закладений у самій структурі. Саме цей конфлікт і є першодвигуном музики. Поза ним не буде нічого, крім статички D-T. Вся гармонічна конкретика будь-якого музичного твору є взаємодією ймовірності та авторського вибору. Тільки втручання волі автора-опортуніста, який там і сям віддає перевагу менш ймовірним альтернативам, «оживлює» систему, викликаючи з небуття нові та нові її можливості. Отже, музичний текст – конфліктне відношення ймовірності та вибору. Тут і ховається внутрішня інтермедіальність гармонії, бо саме такий конфлікт є будь-яким сюжетом. Авторський вибір гармонії організований, з одного боку, закономірностями музичної мови, а з іншого – взаємодією з тональною логікою. Остання постає як «код ймовірностей», з яким авторський вибір співвідноситься так само, як свобода волі з детермінацією. Музика – вічний конфлікт того й іншого. Тим самим тональна система постає як логічний код світу, де існує людина. Цей код дозволив музиці моделювати як детермінацію, так і відношення свободи волі до неї.

Перспективи дослідження. Подальше осмислення розглянутої теми видається актуальним у таких напрямках.

1. Семантичний аналіз мажоро-мінорної гармонії конкретних творів на базі логіки ймовірності та вибору; герменевтика змісту гармонії та реконструкція музичного сюжету, окресленого у таких координатах:

- ймовірність (відповідність реальних розв'язань очікуваням);
- емоційна якість (плюс чи мінус, втілені в мажорі чи мінорі).

2. Семантичний аналіз політональної та атональної гармонії конкретних творів на базі алгоритму:

- зібрати фактуру в акорди;
- знайти в акордах малі секунди;
- прибрати прохідні та альтеровані звуки, лишивши функційне ядро співзвуччя.

3. Взаємодія музичного сюжету з асоціаціями, утвореними за всіма іншими параметрами музичної композиції.

ЛІТЕРАТУРА

- Зварич, А. (2012). Семантичний та семіотичний ракурси дослідження музичної мови. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 42*, 14–21.
- Коханик, І. (2002a). До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології, 9*, 70–82.
- Коханик, І. (2002b). Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 20*, 44–51.
- Коханик, І. (2017). Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство, 55*, 70–81. http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9
- Коханик, І. (2020). *Семіотичний аналіз музичного тексту* [Силабус навчальної дисципліни ... «Музична культурологія»]. https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/OK-16-Silabus-Semiotichnij-analiz-muzichnogo-tekstu_nov.pdf
- Кравцов, Т. (1984). *Гармонія в системі інтонаційних зв'язків*. Київ: Музична Україна.
- Ляхович, А. (2012). Регенераційні властивості тональної системи. *Українське музикознавство, 38*, 203–221.
- Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: НМАУ. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
- Пяковський, І. (2009). Логічне і художнє в музичному мисленні. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, 1(2)*, 21–24.
- Пяковський, І. (1973). Деякі питання інтонаційної генези та розвитку модуляційних явищ. *Українське музикознавство, 8*, 60–76.
- Скорик, М. (1983) *Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ ст.* Київ: Музична Україна.

- Cooke, D. (1959). *The language of music*. New York: Oxford University Press.
- Schenker, H. (1981). Free Composition (Der Freie Satz): Vol. III of New Musical Theories and Fantasies (Ernst Oster, Trans. & Ed.). New York: Longman, Inc. & the American Musicological Society, 1979 [Reviewed by Edward Laufer]. *Music Theory Spectrum*, 3(1), 158–184. <https://doi.org/10.2307/746142>
- Schlenker, Ph. (2017). Outline of Music Semantics. *Music Perception*, 35(1), 3–37. <https://doi.org/10.1525/mp.2017.35.1.3>
- Schlenker, Ph. (2019). Prolegomena to Music Semantics. *Review of Philosophy and Psychology*, 10(1), 35–111. <https://doi.org/10.1007/s13164-018-0384-5>
- Schlenker, Ph. (2022). Musical meaning within Super Semantics. *Linguistics and Philosophy*, 45, 795–872. <https://doi.org/10.1007/s10988-021-09329-8>
- Schönberg, A. (1922). *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition.
- Vereshchahina-Biliavska, O. Mazur, I., Cherkashyna, O., & Burska, O. (2023). Semantic aspects of musical language. *Convergences – Journal of Research and Arts Education*, 16(32), 139–151. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.32.231>
- Zbikowski, L. (2012). Music, Language, and What Falls in Between. *Ethnomusicology*, 56(1), 125–131. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.1.0125>

REFERENCES

- Cooke, D. (1959). *The language of music*. New York: Oxford University Press [in English].
- Kohanyk, I. (2002a). To the problem of musical style in modern theoretical musicology. *Theoretical and practical issues of cultural studies*, 9, 70–82 [in Ukrainian].
- Kohanyk, I. (2002b). Musical work: interaction of stable and mobile in the aspect of style. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 20, 44–51 [in Ukrainian].
- Kohanyk, I. (2017). Musical style as a sphere of communication of the composer, performer, musicologist. *Kyiv Musicology*, 55, 70–81. http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 [in Ukrainian].
- Kohanyk, I. (2020). *Semiotic analysis of musical text*. [Syllabus of the academic discipline ... “Musical cultural studies”]. https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/OK-16-Silabus-Semiotichnij-analiz-muzichnogo-tekstu_nov.pdf [in Ukrainian].
- Kravtsov, T. (1984). *Harmony in the system of intonation relations*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

- Liakhovych, A. (2012). Regenerative properties of the tonal system. *Ukrainian musicology*, 38, 203–221 [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2013). *Lectures on musical interpretation*. Kyiv: UNTAM. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
- Piaskovskyi, I. (1973). Some questions of intonation genesis and development of modulation phenomena. *Ukrainian musicology*, 8, 60–76 [in Ukrainian].
- Piaskovskyi, I. (2009). Logical and artistic in musical thinking. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1(2), 21–24 [in Ukrainian].
- Schenker, H. (1981). Free Composition (Der Freie Satz): Vol. III of New Musical Theories and Fantasies (Ernst Oster, Trans. & Ed.). New York: Longman, Inc. & the American Musicological Society, 1979 [Reviewed by Edward Laufer]. *Music Theory Spectrum*, 3(1), 158–184. <https://doi.org/10.2307/746142> [in English].
- Schlenker, Ph. (2017). Outline of Music Semantics. *Music Perception*, 35(1), 3–37. <https://doi.org/10.1525/mp.2017.35.1.3> [in English].
- Schlenker, Ph. (2019). Prolegomena to Music Semantics. *Review of Philosophy and Psychology*, 10(1), 35–111. <https://doi.org/10.1007/s13164-018-0384-5> [in English].
- Schlenker, Ph. (2022). Musical meaning within Super Semantics. *Linguistics and Philosophy*, 45, 795–872. <https://doi.org/10.1007/s10988-021-09329-8> [in English].
- Schönberg, A. (1922). *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition [in German].
- Skoryk, M. (1983). *Structure and expressive nature of chords in music of the 20th century*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Vereshchahina-Biliavska, O., Mazur, I., Cherkashyna, O., Burska, O. (2023). Semantic aspects of musical language. *Convergences – Journal of Research and Arts Education*, 16(32), 139–151. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.32.231> [in English].
- Zbikowski, L. (2012). Music, Language, and What Falls in Between. *Ethnomusicology*, 56(1), 125–131. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.1.0125> [in Ukrainian].
- Zvarych, A. (2012). Semantic and semiotic perspectives on the study of musical language. *Problems of interaction of art, pedagogy & theory and practice of education*, 42, 14–21 [in Ukrainian].

Artem Liakhovych

R. M. Glier Kyiv Municipal Academy of Music,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
Acting Professor of the Department of Performing Disciplines No. 1
e-mail: avliakhovych@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6325-9130

**The logic of probability and choice
in the analysis of tonal harmony**

Statement of the problem. *Tonal harmony has been exhaustively considered within the framework of structural analysis. There is also a huge body of research devoted to various semantic interpretations of certain musical works. However, the semantic analysis of harmony has not yet received theoretical foundations that would claim methodological generalization. This problem determines the relevance of this study, which is associated with an important scientific task: the development of a methodology for the semantic analysis of tonal harmony.*

Recent research and publications. *The basis of this study is our article «Regeneration properties of the tonal system» (Liakhovych, 2012). Tonal harmony is traditionally considered within the framework of structural analysis without the involvement of semiotics. As an exception in Ukrainian musicology, one can point to the classical works of T. Kravtsov (1984), I. Piaskovskyi (1973; 2009) and the textbook of V. Moskalenko (2013). I. Kokhanyk in her works (2002, 2002, 2017, 2020) pays special attention to the category of style, which includes the semantic analysis of music. In English-speaking musicology, the scientific tradition of semantic analysis of harmony was initiated by the classical work of D. Cooke (1959). Currently, the leading figure in this field is Professor Ph. Schlenker (New York University) who proposed a new theory of musical semantics with the category of “virtual sources” in tonal space, which is directly related to the semantics of harmony (Schlenker, 2017, 2019, 2022). Among other works, the approach of L. Zbikowski (2012) in his work “Music, Language and What’s in Between” is interesting.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to outline a methodology for the semantic analysis of tonal harmony that, on the one hand, would not ignore the fundamental barrier separating music from speech, and on the other hand, would not consider its presence as evidence of formalism. The study is based on a set of scientific approaches necessary to reveal the issues of a specific topic: the systemic approach combines the methods of contextual, functional, structural and hermeneutic analysis. At the same time, the methodology in the article*

appears not only as a tool, but also as a priority goal: the scientific novelty of the study lies in the proposal of our own version of the methodology of semantic analysis. The method proposed here is based on the identification of its own regularities of the harmonic structure without shifting the emphasis to their artistic interpretation, that is, to descriptiveness.

Research result. *Tonal harmony is a musical model of the hierarchy of subjective probability, where authentic attraction is the coordinate of necessity, and real harmonization is the coordinate of the author's choice. Thus, tonal harmony is also a model of the relationship between necessity and choice.*

Conclusion. *The structure of the tonal system, consisting of many subsystems, determined the main phenomenon of harmony: probability and its violation are components of one system. Any musical text can be imagined as a conflicting unity of potential and realization. Any music is a conflict of its author with the structure, paradoxically embedded in the structure itself. It is this conflict that is the prime mover of music. Thus, the tonal system appears as a logical code of the world in which man exists. This code allowed music to model both determination and the relationship of free will to it.*

Keywords: *direct solutions; probable solutions; tonal system; major-minor; atonality; alteration; passing tone; dissonance; semantic analysis; intermediality.*

*Стаття надійшла до редакції 15.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.*

УДК 781.6

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.02>**Романова Аліна Володимирівна**Національна музика академія України,
доцентка кафедри спеціального фортепіано № 1e-mail: alinaromanovapianist@gmail.com

ORCID iD: 0009-0002-9415-6198

Стратегія самореалізації українського піаніста-виконавця в екстремальних умовах воєнного часу: рухово-моторний аспект

Статтю присвячено актуальному питанню утримання «культурного фронту» піаністом-виконавцем в екстремальних умовах воєнного сьогодення. Проблему розглянуто як з науково-теоретичного, так і з методично-практичного погляду. Викладено авторський метод «Руховий вимір виконавського процесу», що мінімізує витрати часу та зусиль при підготовці концертних програм як учнями чи студентами, так і дорослими виконавцями. Розглянуто типові ситуації і в музично-соціальній (виклики українського сьогодення), і у професійно-виконавській площині (раціоналізація технічної роботи виконавця, що сприяє заощадженню енергії та часу). Проаналізовано етапи виконавського освоєння музичної структури в ракурсі ключових порівнянь – «навігатор» та «маршрут»; запропоновано метод графічної фіксації координаційно-технічних та структурно-аналітичних задач у нотах, що раціоналізує моторне освоєння тексту. Перспективи подальшого дослідження теми полягають у міждисциплінарному її аналізі із залученням даних нейрофізіології, психології, психофізіології тощо.

Ключові слова: піаністичні рухи; навігатор; смуги руху; ауфтакт; аплікатура; перехрещення; текстові варіанти; розділові вертикальні лінії.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



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

Постановка проблеми.

Воєнне сьогодення для кожного нашого співвітчизника позначене рефлексією власного шляху, як життєвого, так і професійного, знаходженням нових інструментів ефективності й розширення своїх можливостей, виходу на новий рівень міцності професійних здобутків. Самореалізація українського виконавця набула рис боротьби в екстремальних умовах, що ставить його перед низкою викликів. Відгуком на них і є наша стаття, присвячена оптимізації домашньої роботи піаніста-виконавця в умовах воєнного часу.

Пошуками нових рівнів життєздатності піаніста в надскладних умовах зумовлено **актуальність** цього дослідження. Його **новизна** полягає у запропонованій методиці швидкого виконавського опанування музичної структури та відповідного їй комплексу моторно-координаційних навичок через раціоналізацію та графічну візуалізацію основних виконавських завдань. Ця методика не зводиться до ремісничих «рецептів»: її основа – аналіз музичного тексту та на його базі – раціональна організація роботи над твором. Зрозуміло, що ця методика не прив'язана виключно до екстремальних ситуацій: воєнне сьогодення є стимулом її створення, а не необхідною умовою.

Останні дослідження і публікації за темою. Питання рухово-моторного аспекту піанізму, суміжні з нашою темою, досить часто порушуються у вітчизняній теорії виконавства. Зокрема, питання доцільності піаністичних рухів у контексті поглядів корифеїв української педагогіки розглянуті Н. Зимогляд (2015), І. Хатіповою (2021), М. Чернявською (2020), І. Івановою (Ivanova et al., 2020), проблеми аплікатури – А. Калашниковою (Калашникова, 2024), А. Рум'янцевою (Рум'янцева, 2023), М. Чернявською та О. Міц (2025), історичний огляд піаністичних методів – Н. Кашкадамовою (Кашкадамова, 2006). У роботах Н. Цюлюпи, Ж. Даюк та М. Кропивницької (2023), О. Максимова (2008) окреслено базові рухово-моторні принципи піанізму, за яких можливе функціонування пропонованої нами методики. Проте наразі відсутні дослідження, де всі зазначені компоненти було б об'єднано в цілісний аналітично-практичний метод.

Мета статті – надати аналітично обґрунтовану, з одного боку, та практично ефективну, з іншого, стратегію самореалізації піаніста-виконавця в екстремальних умовах професійного функціонування.

Методологія дослідження. Для цього застосовано такі методи: *виконавський аналіз* при окресленні прийомів гри, необхідних для виконання тієї чи іншої фактури; *герменевтичний* – для виявлення компонентів музичної структури, на які необхідно зважити під час виконавського освоєння твору; *компаративний* – для виявлення специфіки використання певних прийомів у певних творах; *семантичний* – для окреслення художнього змісту виконавських прийомів; *органологічний* – для виявлення аплікатури та іншої виконавської конкретики, зумовленої специфікою інструмента.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Руховий аспект піанізму є важливим, оскільки піаніст не має змоги комунікувати телепатично. Можна без перебільшення стверджувати, що рухи піаніста є фундаментом його мови: правильні, доцільні рухи забезпечують красномовство, а шкідливі та недоцільні, навпаки, недорікуватість. В. Шапіро зазначав: «... закони постановки рук не можуть бути індивідуальними для кожного піаніста – вони загальні для всіх» (Шапіро, 1934: 56), адже система рухів має бути відповідною своїм предметам – музичній фактурі та конструкції інструмента. З іншого боку, постановка руки піаніста не є якимось одним конкретним рухом чи, тим більше, позою: «... ідеться про вироблення мінливих форм руки, що рухається. Те, що звичайно називаємо законами постановки рук, по суті кажучи, є законами їх рухів» (там само: 58). Методика, викладена у статті, базується саме на такому підході.

У цього контексті розглянемо етапи роботи над музичним твором. **Перший етап** – розбір – є найвідповідальнішим з погляду побудови ефективної системи піаністичних рухів. У всіх подальших етапах роботи не має бути жодного елементу фактури, жодної складової руху, які не були би розглянуті та узгоджені з інтерпретаційним компонентом нотного тексту на етапі розбору. Саме тому ми приділяємо йому лівову частку нашої уваги.

У цей проміжок часу роботи над твором, на наш погляд, формується нерозривний зв'язок між розумінням виразності елементів музичної мови та можливостями надійного піаністичного втілення і стабільного запам'ятовування. Також важливо донести до учня інформацію, що неможливо вивчити спочатку неосмислений текст, а потім «прикрашати» його змістом. Адже впевнене вивчення охоплює адекватне рухове забезпечення інтонаційно осмисленого тексту.

Майбутні спонтанні інтонаційні рішення, потенційно підготовлені на цьому етапі, є певним чином організованими та спрямованими за руховим виміром, отже, не містять загрози текстових збоїв. Сам інтонаційний намір вже існує в структурі руху, а творчому варіюванню та змінам підлягають агогічна міра та відтінок тембрового забарвлення.

На етапі розбору твору, на наш погляд, важливо дати учневі уявлення про багатовимірність параметрів аналізу нотного тексту, що зумовлюють усю систему вибудовування виконавської схеми рухів, потрібних для реалізації художніх та інтерпретаційних намірів музиканта. Детальний, максимально конкретизований в руховому відношенні розбір втілює принцип «тихіше їдеш, далі будеш». Забравши на початку роботи над твором значний ресурс часу та уваги, він суттєво економить їх на всіх інших етапах роботи. Вислів Святослава Ріхтера «Я вчу твір на все життя» (з к/ф Б. Монсенжона «Ріхтер нескорений»), на нашу думку, відображає саме такий детальний підхід до аналізу твору на етапі розбору.

Розглянемо деякі корисні для виконавського розбору уявлення про рухи та їх організацію за критерієм зручності. Вони пов'язані з водійською практикою, хоч і виникли в ході педагогічного процесу задовго до відвідування автошколи.

Перше порівняння – *«навігатор»*. Використовуємо його для формування уявлень учня про налаштування плану рухів та керування ним, оперативного мислення в процесі руху, постійного зв'язку із планом, що включає реакцію на несподіванки, ситуативні відхилення та повернення до попереднього плану. На етапі розбору *«навігатор»*, на відміну від наступних етапів, має в пріоритеті повноосяжність

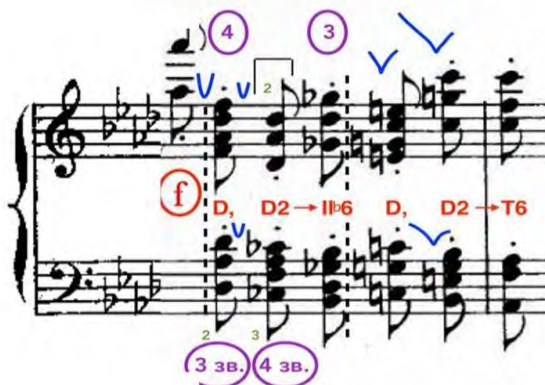
намірів керування перед точністю та охайністю виконання рухів. Тобто набагато важливіше назвати, усвідомити й підкреслити всі складові інтонації, втіленої у рухах, ніж досконало їх відтворити.

Друге порівняння – *«маришут»*, тобто сам план руху, послідовність рухових дій, завдань та їх комплексів.

Третє порівняння – воно посідає центральне місце в нашій системі – *«дорожня розмітка»*. Дорожньою розміткою (далі «розмітка») називаємо паралельно розташовані (на зразок автомобільних смуг руху) лінії аналізу доцільності рухів, що вибудовуються у процесі формування розуміння нотного тексту (далі – «смуги»). Кожна з них присвячена окремому параметру аналізу. Їх сім, якщо твір написано за класичним фортепіанним каноном для правої та лівої руки, і чотири, якщо для якоїсь однієї руки. Ці смуги в процесі розбору доцільно фіксувати олівцем у робочих нотах за допомогою спеціальних знаків.

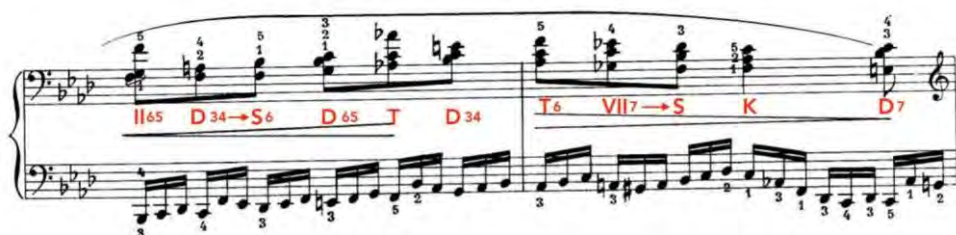
Пропонуємо розбудовану нами у вигляді цих семи ліній систему знаків, що забезпечує максимально можливе усвідомлення рухів піаніста, і, відповідно, надійне вивчення твору напам'ять на наступних етапах (*Приклад 1*).

Приклад 1. Шопен. Балада № 4



Усі сім смуг розташовуємо на одній аколладі тексту для фортепіано соло або фортепіанної партії будь-якого складу ансамблю таким чином: у середині нотного стану розташовуємо цифровку гармонічного аналізу (далі – смуга гармонії). Вона відіграє ключову роль у визначенні ієрархії вагових опор руху, а згодом, на інших етапах роботи – в об'єднанні горизонтальних структур музичної мови та у виконавському диригуванні (Приклад 2).

Приклад 2. Шопен. Балада № 4



Безпосередньо на нотному стані для правої та лівої руки або трохи згори пишемо відповідно дві лінії ієрархічного зображення ауфтактів (далі – смуги ауфтактів для правої та лівої руки), різних за амплітудою та довжиною (Приклад 3).

Приклад 3. Шопен. Балада № 3



У нашій системі позначень зручно використовувати галочки, різні за розміром та спрямованістю крил. Піаністичні ауфтаки – це спеціальні «дихання» рукою або пальцем, що організовують траєкторії рухів (здебільшого дугоподібні криві). Вони призначені для організації рухів, спрямованих на відтворення та об'єднання горизонтальних структур музичної мови (мотиви, фрази, речення, розділи). Ауфтаки використовують і для виразного та структурно зрозумілого інтонування початку, розвитку й завершення горизонтальних побудов, а також їх розмежування, тобто музичної пунктуації. Для інтонування виразних моментів у середині розвитку призначена окрема категорія ауфтактів, яка визначається всередині структури (найчастіше об'єднаної однією лігою) та виконується ніби «з льоту».

Також ауфтаки призначені для відтворення динамічної та тембральної картини твору, його звукового забарвлення. Є і суто «технічні» ауфтаки, допоміжні при координаційних та артикуляційних труднощах у місцях високої рухово-моторної складності. Технічними ми їх називаємо, бо вони не пов'язані прямо з будовою музичної мови. Вони сприяють спритності, швидкості реакцій та концентрації уваги.

Далі над партією правої руки та під партією лівої руки пишемо по дві цифровки, відокремлені одна від одної різним способом запису (позначення однієї з двох беремо, наприклад, у коло, а друга записується звичайними цифрами). «Прості» (без кіл) позначають аплікатуру (далі – аплікатурні смуги). Їх доречно використовувати для схем-позицій, які забезпечують найбільш зручне відтворення рухів піаніста різного призначення.

Саме позиційне групування пальців розрізняється за пріоритетом або поєднанням певних намірів виконавця. Сюди входять розділові, тобто пунктуаційні рішення, а також рішення з координування рухів та рішення, пов'язані з об'єднанням звуків на різних рівнях, із ритмічною організацією, функції маркування та диригування. Сюди ж входить також добір за принципом економії ресурсу оперативної пам'яті та уваги, що зумовлює використання однакових і подібних аплікатурних формул.

В аплікатурних смугах використовуються також круглі дужки, щоби відтворити поступовий процес мислення виконавця і позначити різні аплікатурні варіанти одного і того ж фрагменту в порядку пріоритетності, а також, щоби створити можливість повернутися до попередніх етапів мислення, зокрема під час повторення програм через певний період часу. У *Прикладі 4* продемонстровано різні варіанти аплікатури, де пріоритетний позначений без дужок, а запасний залишається для можливості повернутися до попередніх етапів мислення.

Приклад 4. Лятошинський. Прелюдія ор.38 № 1



Щодо двох смуг цифрових позначень, відокремлених певним чином (у нашому випадку – колом), то їхня функція полягає у маркуванні та скеровуванні ключових моментів позиційної будови (назвемо їх «позиційними смугами») й забезпеченні організації та ефективного запам'ятовування усвідомлених координаційних навичок.

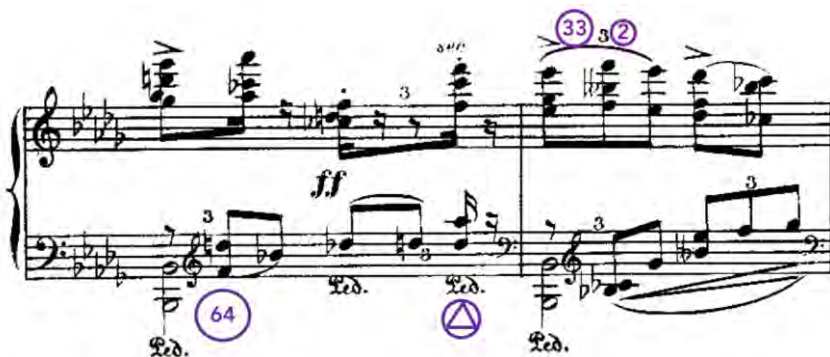
Специфіка позицій може бути визначена за такими критеріями: кількість звуків в акорді, ключовий інтервал / інтервали, акорд / акорди, широке або вузьке розташування, крайній діапазон позиції, середина позиції тощо (*Приклад 5*). Цифрами позначені інтервали: 3 – терція, 2 – секунда і т. д.

Приклад 5. Шуберт-Ліст. «Гретхен за пряхлою»



Позиційна структура подекуди буває складніша і більш концентрована порівняно з гармонічною, тому потребує спеціальної організації уваги (Приклад 6).

Приклад 6. Альбеніс. «Лаванієс» з циклу «Іберія»



Ще в поодиноких випадках маємо перетини аплікатурної та позиційної смуг. А саме: палець з ряду аплікатури доцільно маркувати як позиційний вказівник, якщо він є поворотним для траєкторії руху позиційних блоків.

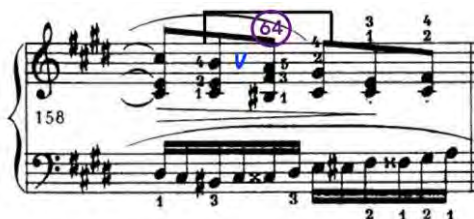
Усі ці смуги в своєму кінцевому вигляді складають повний план маршруту музичним текстом, втіленим у рухах, який протягом наступних етапів роботи має бути відпрацьованим та максимально стабілізованим у напрямі автоматизації, мобільності та керованості. Крім цього, у розмітку також входить допоміжна категорія знаків, не пов'язана з конкретними смугами-параметрами. Серед них стрілки, розташовані над партією руки, що йде верхньою траєкторією, які позначають маршрут перехрещень рук, оптимальний з точки зору виразності елементів мови, зручності координації та економії оперативної пам'яті (Приклад 7).

Приклад 7. Альбеніс. «Лаванієс» з циклу «Іберія»



Важливими допоміжними знаками також є горизонтальні квадратні дужки, розташовані над чи під аколодою та усіма смугами, що акцентують увагу на руховому компоненті текстових варіантів та критеріях їх порівняння (Приклади 8 та 8а). Квадратні дужки тут – для позначення текстових варіантів.

Приклад 8. Шопен. Балада № 3



Приклад 8а. Шопен. Балада № 3



Також до категорії допоміжних знаків відносимо розділові вертикальні лінії, пунктирні або суцільні, що перетинають аколаду та відмежовують або фрагменти, призначені для окремого технічного опрацювання, або квадратні чи неквадратні тактові структури й розділи, що, у свою чергу, зумовлює наявність у цьому місці особливо значних за часом ауфтактів (Приклад 9).

Приклад 9. Шопен. Скерцо № 4

Ауфтаки позначено тут розділовими вертикальними лініями, цільними та пунктирними. Зазначимо, що рухові технічні рішення – категорія динамічна. Виявлені та візуалізовані на етапі розбору, вони надалі конкретизуються та уточнюються у процесі вивчення твору напам'ять.

Зрозуміло, що такий завершений вигляд детального відображення рухів піаніста в записі на етапі розбору, а також осягнення їх як системи можливе вже на завершальних етапах формування професійної бази. Але доцільно вже з малого віку послідовно закладати фундамент для цього методу. Найскладнішим у цьому процесі є компонент мотивації до кропіткої аналітичної роботи, адже у своєму кінцевому вигляді цей метод доступний зрілому музичному мисленню, що ґрунтується на значному виконавському та слухацькому досвіді.

Як відомо, мотивація до занять в учнів молодшої школи перебуває в стані формування і часто центрована навколо персони викладача, його спілкування з учнем, його схвалення-несхвалення, очікувань від нього цікавих ігрових поворотів. Тому, щоб не демотивувати юного піаніста і водночас впровадити потрібні навички аналізу, налаштування та візуалізації внутрішнього «навігатора», педагогу потрібно дотриматися двох векторів роботи.

По-перше, у напівігровому форматі поступово задіювати в нотному тексті зображення окремих знаків майбутніх комплексних схематичних завдань для навігатора піаністичних рухів, використовуючи для цього близькі та цікаві для учня порівняння. Для формування структурного мислення важливо дати учневі ініціативу для знаходження в нотах точного місця встановлення різних умовних позначень для ключових потрібних рухів. Таким чином відбувається первинне знайомство з аналітичним компонентом роботи, тобто наочне розділення елементів цілого.

Специфіка роботи з позначеннями схем руху для молодшої школи в тому, що, крім основ музичного мислення, тут ще слід сформувати найважливішу навичку для піаністичного навігатора: навичку гальмування у потрібний момент. Адже без цієї навички неможливо вплинути якимось конкретним чином на конкретний звук.

Тому первинні схематичні позначення рухів для учнів молодшої школи доцільно реалізовувати в комплексі разом із технологічними зупинками. Це робиться для максимально точного та усвідомленого відтворення певного руху, до якого доречні додаткові заохочення із сфери психології спілкування. Кожен момент великої і напруженої концентрації уваги на межі перенапруження має бути нейтралізований спілкуванням. Незамінну роль тут відіграє гумор викладача.

По-друге, важливо прискіпливо дозувати процес ознайомлення із зображенням та усвідомленням подібних схем, чергувати їх з іншими методами впровадження правильних рухових навичок. Попри всю важливість схем для майбутнього розвитку мислення, у період молодшої школи все ж треба виносити основне тренувальне навантаження в простір «мимовільного» навчання, де ключову роль відіграють альтернативні методи: так зване «ліплення» рук, метафоричне пояснення рухів та педагогічний показ. Таким чином відбувається поступове заохочення до детальної розмітки нотного тексту.

Головне завдання для середньої школи (приблизний вік – 10–15 років) – накопичення якомога більше усвідомлених навичок з різних компонентів виконавської діяльності, як аналітичних, так і практичних. Усвідомлення їх як системи ще не входить у коло педагогічних завдань. А найбільш органічним мотиваційним вектором для цієї вікової специфіки є стимулювання захопленості в процес сценічного музикування та усвідомлення шляху до цього, знайомство з досвідом сценічного піднесення.

Тому для цієї вікової категорії учнів у процесі зростання складності зображення знаків піаністичних рухів поступово об'єднуємо їх в об'ємні схематичні комплекси. Але межу наочної доступності не можна перетинати. Педагог може познайомити учня в класі з усіма зразками комплексів рухів та їх позначень, потрібних для твору, але через вікові обмеження не може вимагати від учня самостійного створення повного та систематичного переліку цих рухів. Найчастіше реалістичним завданням для самостійного опрацювання може бути таке: визначити й зафіксувати якийсь один параметр знаків на рівні однієї

смуги (ауфтаки функції розмежування елементів мови, або ауфтаки для окреслення тембрального і динамічного плану, або спроба представити аплікатуру, враховуючи будову тексту). Але таке завдання можливо виконати, лише маючи зразки неодноразової спільної роботи з педагогом у класі з аналогічним матеріалом. Краще задавати, наприклад, репризу сонатної форми, виконавши в класі експозицію. Або певну частину розділу (наприклад, середина тричастинної форми АВА), виконавши спільно її початок у класі. У цьому контексті неможливо переоцінити роль кількості прецедентів виконаних завдань.

Специфіка роботи зі студентами старшої школи (від 16 років) та вишу полягає в тому, щоби упровадити для них інструменти аналітичної самостійності. На цьому етапі в навчальному плані треба виділяти час на повні розбори творів. Поєднання класної роботи й самостійних завдань має бути спрямоване на рефлексію та фіксацію рухового забезпечення за всіма параметрами тексту. Накопичені до цього навички мають давати змогу системно досягнути весь арсенал рухів та їх позначень. Умовно кажучи, метою занять у старшій школі і виші є здатність студента-випускника самостійно, без сторонньої допомоги, створити повноосяжний розбір нотного тексту з реалізацією усіх параметрів піаністичних рухів.

Такий розбір є необхідною умовою професійних термінів подальшого вивчення матеріалу, об'єму і складності виконуваної програми, що відповідає кваліфікації «концертний виконавець», а також прийнятного естрадного самопочуття артиста. Однак реалії сьогодення досить часто спричиняють полегшення вікового ступіня складності завдань через недорозвиненість навичок на попередніх ланках. А мотивація, яка на цей момент має «подорослішати» разом із професійним арсеналом і вже охоплювати питання творчої реалізації та інструментів її ефективності, за фактом лишається «підлітковою» і потребує з боку викладача справжнього психологічного штурму.

Але це не причина відмовлятися від ідеального «пункту призначення» навчального процесу. Навіть студентам із суттєвими пробілами попередніх навчальних ланок можна і потрібно давати уявлення

про можливість системного підходу до роботи з текстом, що в перспективі наполегливої практики може вивести їх до самостійності мислення та дозволити обходитися без допомоги викладача.

Підбиваючи підсумки етапу розбору, позначимо, який вигляд він має мати на завершальній стадії у звуковому втіленні. Повна та зрозуміла система позначень у нотах робить можливими такі його якості:

1) зв'язне виконання, дискретне на цьому етапі за організацією мислення, але зрозуміле за напрямом наскрізної течії руху, інтонаційно рельєфне з деякими перебільшеннями¹;

2) для швидких творів – уповільнені темпи (міра уповільненості визначається труднощами заданого твору);

3) зрозумілі та реалізовані темпоритмічні і тембродинамічні співвідношення;

4) розуміння текстових структур та первинне тренування рухів дозволяє охопити увесь текст напам'ять. Проміжні етапи – зв'язне виконання поспіль великих розділів по нотах та гра напам'ять невеликими фрагментами (2–4 такти). Саме такий розбір дозволяє вчити твори швидко та надійно на всіх наступних етапах роботи.

Другий етап – конструювання цілого, або «збирання». Його завдання полягають у тому, щоб подолати дискретність мислення, характерну для етапу розбору, та вміло використати принцип автоматизації в роботі внутрішнього навігатора. Саме тому всі зроблені попередні рухові позначення підлягають специфічній ревізії та доопрацюванню. Загалом цю тенденцію роботи можна охарактеризувати як індуктивний метод. Усі подробиці виконавського інтонування, як

¹ Зазначимо, що прагнення до абстрактної “рівності”, типове в цьому контексті для багатьох учнів (а подекуди й викладачів), не лише не має цінності (ані художньої, ані навіть інструктивної), але й нездійсненне як таке, адже “хочеш зіграти рівно – грай нерівно” (з особистого спілкування з проф. Рябовим І. М.). Як зазначав Г. Беклемішев, «акценти прикривають нерівності, бо, наприклад, при грі з акцентами по чотири ноти сильно вдарена перша з чотирьох не дає можливості проконтролювати рівність інших трьох. Кожен піаніст знає, наскільки легше грати з акцентами, ніж зовсім рівно» (Беклемішев, 1939: 44). Саме тому йдеться не про *вирівнювання*, а навпаки, про *інтонаційні перебільшення*, у тому числі й акценти.

і рухи, що їх забезпечують, угруповуються за раніше позначеними ієрархічними співвідношеннями.

Але сам ефект підпорядкування в рази посилюється на рівні співвідношення головних і підлеглих смислових акцентів та відповідних позиційних груп. Це стає можливим завдяки певній роботі уваги, яка з кожним програванням фрагмента тексту здійснює редукцію так званих кодів – ключів керування процесом. Крім того, увага працює над перерозподілом ресурсів внутрішнього «ефіру» – так званої оперативної пам'яті. Стискаючи коди, що відповідають за відтворення тексту при виконанні напам'ять (далі – текстові завдання), і виносячи багато з них до категорії автоматизмів, ми в той же час конкретизуємо і постійно збагачуємо команди керування руховими завданнями зі сфери виконавського інтонування.

Процес стискання кодів має дві тенденції: довільну і мимовільну. Мимоволі формуються трафарети слухо-рухової бази твору. Довільно ж, за власним бажанням, ми коригуємо знаки керування в бік ємності й комплексності назв, які здатні актуалізувати за допомогою однієї команди багато текстових завдань, звільнивши водночас ресурс для інтонування. Особливо важливо правильно підібрати ключі до поворотних моментів тексту, які в жодному разі не можна «віддавати на відкуп» автоматизмам. Крім того, на цьому етапі пріоритетним стає позначення та візуалізація усіх дій, що не лежать на поверхні уваги. Надзвичайно важливо максимально візуалізувати нові уточнення команд для вчасної актуалізації та найбільш ємного стискання.

Виконавському контролю та ревізії відповідних ключів також обов'язково підлягають рухи, відпрацьовані виконавською функцією ансамблю (зокрема, у поворотних ділянках тексту). Ідеться про фрагменти фактури, складні за поліфонічними чи координаційними завданнями. Зокрема, економія уваги на далеких стрибках та переміщеннях працює за принципом ансамблю. Якщо в одній руці є такі переміщення, то в іншій необхідно в розмітці позначити пріоритет *legato* та його модифікацій. Саме функція ансамблю найбільше актуалізує необхідність докладного відпрацьовування, поєднання між собою та

почергового перемикання центрального й периферійного планів уваги. Звичайно, поняття про роботу уваги треба вводити, починаючи вже з молодшої школи, але дуже обережно і лише за допомогою метафор.

Паралельно до організації уваги в руховому аспекті відбуваються процеси об'єднання маленьких рухів у крупні під егідою найбільш значущих смислових акцентів, що підпорядковані піаністичному диригуванню. Диригування в піанізмі – це організація керівних опор метро-гармонічної основи, вибудовування відносно них ліній руху та основних звукових «подій». Усі складові диригування мають бути проаналізовані раніше, на етапі розбору, а завданням цього етапу є максимально точно узгодження всіх елементів процесу до їх ідеальної пропорційності.

Специфічним предметом організації рухів на цьому етапі є їх зростаюча економія, неможлива на етапі розбору. Така економія стає можливою завдяки одночасному охопленню внутрішнім слухом більш масштабних побудов, ніж це було раніше. Принцип економії рухів може також бути втілений в аплікатурній корекції в бік «зрізання зайвих кутів» у траєкторіях рухів, які були непомітні на більш дискретному етапі мислення.

Інтонаційно значущою може бути не тільки сама економія маршруту, але і напрям цієї економії. Так, крива руху «до себе» менше підходить до плинності часу і максимальної зв'язності звуків у кантилені, ніж дуга «від себе», яка сприяє цим якостям на зразок диригентської схеми. Крім того, саме у випадках, коли напрям об'єднувальної кривої є принциповим, техніка педагогічного показу має слідувати «літері закону», а саме – відбуватися з положення класичної піаністичної позиції посередині інструмента, а не з так званого «педагогічного» місця (біля нижнього або верхнього регістру фортепіано).

І, зрештою, «візитівкою» цього етапу є команди з редукції так званого «зайвого» часу виконання, тобто часу, який виправданий технологічним дискретним мисленням, але має бути прибраний заради цілісності музичного розвитку. На цьому етапі стрибки, розтяжки та пластичність їх виконання коригуються впровадженням у структуру

навігації додаткових афтактів, спрямованих на горизонтальну зв'язність рухів та органічність плину часу у крупних за масштабом побудовах: реченнях, розділах, частинах.

Шлях до максимально досяжної економії рухів реалізуємо через перевірку всіх переміщень рук на відстань за допомогою штриха *legato*. Не виняток – майбутні роздільні штрихи *non legato*, *portamento*, *marcato*, *staccato*: відповідні фрагменти також потребують первинного розучування на *legato*. Це необхідно для відпрацьовування інтонаційного зв'язку між роздільними звуками.

Треба окремо зупинитися на значенні штриха *legato* для піаністичних рухів на етапі «збирання». Суть у тому, що наявність, з одного боку, різних рівнів інтонаційних зв'язків тексту, їхньої ієрархії, а з другого – завдань із раціонального переміщення клавіатурою надають цьому штриху статус глобального принципу мислення. Якщо заграти учневі два приклади – 1) фігуру з п'яти сусідніх нот гами формальним *legato* та метрономічно рівно, 2) тих самих нот, але вже за участю агогічної ієрархії, та потім спитати, де було справжнє *legato*, стверджувальну відповідь отримуємо, як правило, на користь другого варіанта.

Принцип *legato* є незамінним у технічній роботі моделювання рухів, що знайома піаністам під визначенням «вчити швидко в повільному темпі». Також він може бути ефективно задіяний для розвантаження оперативної пам'яті. З цією метою можна використовувати максимально довгу позицію на одну опору. Також у цьому випадку виграємо «розвантаження ефіру» для реалізації інтонаційних завдань – наприклад, втілення танцювальності, завуальованого ритму мазурки, яке було б неможливим при більшій кількості й варіантності переміщень. Така виняткова роль *legato* в опануванні піаністичних рухів зумовлює необхідність ставити перед учнями різного віку питання «що таке *legato*», й чи достатньо, на їхню думку, поверхневого фізичного зв'язку звуків без інтонаційного підпорядкування, та, зрештою, навчити їх відрізняти одне від іншого. Крім того, заради технічної довершеності виконання вони мають навчитися безпомилково визначати так звані «легатні пальці», що виконують

функцію «несучої конструкції» в акордах та інших фрагментах фактури з елементами репетиційної техніки та між іншими роздільними побудовами.

Отже, на цьому етапі роботи необхідно дотримуватися:

1) гри від початку до кінця напам'ять, в оригінальних темпах, що характеризується достатньо точними і пропорційними звуковими співвідношеннями цілого та подробиць;

2) коректного (з погляду прочитання) нотного тексту та його технічної реалізації. Тут ще може бракувати впевненості й легкості.

Ці якості має надати і виконанню в цілому, і піаністичним рухам зокрема, наступний етап: робота над виконанням від початку до кінця великих епізодів твору. Для нього всі орієнтири попереднього етапу проходять відбір за кількістю зіграних разів, кожен з яких визначає «потрібність» заданого орієнтиру саме на естраді. Рухи піаніста протягом цього етапу майже повністю переходять на підсвідомий рівень, стають більш непомітними, прихованими. На поверхні свідомого керування лишаються лише поворотні моменти, складні в ансамблевому відношенні комбінації та постійний прискіпливий контроль за станом апарату. До нього входить пильнування співвідношення дрібної артикуляції та спокійного стану крупних м'язів та ліктів.

Третій етап – робота над виконанням цілого твору – включає в себе подальшу редукацію уваги, зрізання кутів траєкторій, плюс обов'язково має містити роботу з власними записами та ознайомлення з іншими виконавськими версіями. На виході він характеризується легкістю і впевненістю музикування в домашніх умовах.

Четвертий етап: естрадна апробація, або перевірка запасу міцності в умовах серії тренувальних виступів. На цьому етапі необхідно неодноразово робити робочі записи, записи з концертів та аналізувати психологічний і психофізичний стан виконавця, доцільність міри рухової активності, плюси та вади наявного керування, зовнішні і внутрішні показники реалізації усіх попередніх намірів тощо.

Неодмінним атрибутом етапу є ревізія та аналіз ризикованих або аварійних фрагментів виконання за записом, де виявляються вади

попередніх етапів і за потреби відбувається фрагментарне повернення до дискретного мислення.

Варто зауважити, що дехто з учнів інколи демонструє незрозуміння ролі запису в робочому процесі, ставлячись до нього чи не як до фондового запису Національного радіо: «Я ще надто погано граю, не хочу це слухати, я не перенесу цієї ганьби!» Але ж справа саме в тому, щоб почути власні помилки та краще зрозуміти шляхи їх подолання. Незадоволення своєю грою лишиться і після фондових записів, але для того, щоб вони колись відбулися, необхідно пройти етап ретельного аналізу своїх помилок через робочі записи. Інакше учень лишатиметься в полоні самообману.

У результаті повної естрадної апробації легко має бути не тільки виконавцеві, а й слухачеві в процесі прослуховування концертної програми, а рухова складова стає для нього повністю непомітною в силу своєї напрацьованої природності.

Наостанок зазначимо такі складові **практичного значення** цього методу. По-перше, він є потужним арсеналом боротьби з технічними «пастками». Досить часто колористичні прийоми, започатковані ще Шопеном, ставлять перед виконавцем настільки специфічні технологічні завдання, що здається, ніби композитори спеціально «пожартували» над ним. Це часто виражається в розмаїтті схожих варіантів розташування позицій. Самі композитори не вбачають у тому проблеми, адже бачать логіку такої фактури зсередини. А от піаністу-виконавцю для уникнення цих «пасток» рекомендуємо цей потужний арсенал рухового аналізу музичного тексту. По-друге, пропонуємо метод добре розрахований на учнів, сповнених «містичного страху» перед виконавськими труднощами. За умови, звичайно, що вони дозріли для їх свідомого і послідовного подолання. По-третє, цей метод вельми ефективний для концертного виконавця, який систематично працює в умовах екстремального перевантаження. Він дозволяє реалізовувати концертні програми значного обсягу і складності, попри всі несприятливі життєві обставини. Також він дає змогу постійно

оновлювати власний репертуар і швидко відновлювати старий, навіть через роки перерви.

Висновки.

Сьогодення українського піаніста-виконавця характеризується максимальною екстремальністю умов творчої реалізації. Авторський метод «Руховий вимір виконавського процесу» покликаний підвищити ефективність виконавської роботи в екстремальних умовах. Його специфіка полягає в рефлексії моторно-координаційного компоненту виконання та його візуалізації в нотах. У нагоді стають порівняння «навігатор», «маршрут» та «дорожня розмітка», що позначають різні способи візуалізації.

Такий вигляд детального відображення рухів піаніста в записі можливий вже на завершальних етапах формування його професійної бази. Але доцільно вже з малого віку послідовно закладати фундамент для цього методу, для чого викладач має сформувати мотивацію учня. Ця мотивація відрізняється на різних вікових етапах: якщо у молодшій школі вона концентрується навколо персони викладача, його спілкування з учнем, його схвалення-несхвалення, то для середньої школи головним завданням стає послідовне накопичення усвідомлених навичок із різних компонентів виконавської діяльності, як аналітичних, так і практичних. Специфіка роботи зі студентами старшої школи та вишу полягає в тому, щоби надати їм аналітичні інструменти для подальшої самостійної роботи.

Зрілий розбір на завершальній стадії у звуковому втіленні має відзначатися зв'язністю виконання, уповільненням темпів залежно від рівня складності твору, зрозумілістю і реалізованістю темпоритмічних та тембродинамічних співвідношень, грою напам'ять окремих фрагментів.

Для другого етапу («увігрування») має бути характерна гра напам'ять усього твору, в оригінальних темпах, коректність у прочитанні і реалізації нотного тексту (можливо, ще без необхідної легкості й упевненості).

Третій етап включає в себе подальшу редукцію уваги, зрізання кутів траєкторій ігрових рухів.

Четвертий етап – естрадна апробація, або перевірка запасу міцності в умовах серії обігрувань.

Подальші дослідження теми полягають в аналізі конкретних творів, а також певних стилів фортепіанного письма, фактури, прийомів, типових для того чи іншого автора або епохи з позицій методу рухового виміру виконавського процесу. Перспективним також видається аналіз різних психологічних типів виконавців, зокрема представників різних типів темпераменту, у контексті даного методу.

ЛІТЕРАТУРА

- Беклемішев, Г. (1939). Психофізичні основи сучасної фортепіанної техніки. *Радянська музика*, 4, 33–50.
- Зимогляд, Н. (2015). Фортепіанна техніка як основа розвитку піаніста-фахівця. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*, 19, 130–133. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2015_19_33
- Калашникова, А. І. (2024). *Диференціація видів фортепіанної техніки. робота над її елементами* [Метод. рекомендації, Харківська державна академія культури]. Харків: ХДАК. <https://repository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/3726>
- Кашкадамова, Н. (2006). *Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя*. Тернопіль: Астон.
- Максимов, О. (2008). Формування виконавського апарату в учнів-піаністів. *Мистецькі обрії*, 1(10): Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки, 135–140. https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/mo10/MO-10_2008_p-135-140_Maximov.pdf
- Рум'янцева, А. (2023). *Принципи самостійної роботи над фортепіанними етюдами*. [Метод. рекомендації, Харківська державна академія культури]. Харків: ХДАК. <https://repository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/2067>
- Хатіпова, І. (2021). Вправи як засіб оптимізації процесу розвитку фортепіанної техніки студентів музичних вищих навчальних закладів. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 1(105), 434–444. <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2021.01/434-444>
- Цюлюпа, Н., Даюк, Ж., & Кропивницька, М. (2023). Методичні засади роботи над розвитком техніки в процесі фортепіанної підготовки. *Fine art and culture studies*, 3, 121–127. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-17>

- Чернявська, М. (2020). Інструктивний репертуар в програмах студентів кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 57, 297–308. <https://doi.org/10.34064/khnum1-57.19>
- Чернявська, М. С. & Міц, О. Р. (2025). Аплікатурна реформа М. Мошковського та її значення для фортепіанного мистецтва ХХ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 74, 121–142. <https://doi.org/10.34064/khnum1-74.06>
- Шапіро, В. (1934). Фортепіанна пальцева техніка (legato) за школою проф. Л. В. Ніколаєва. *Радянська музика*, 7, 25–29.
- Ivanova, I., Chernyavska, M., & Pupina, O. (2020). Didactic potential of instructive etude and its explication in the process of professional development of a pianist. *Journal of history culture and art research*, 9(3), 257–266. <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742>

REFERENCES

- Beklemishev, H. (1939) Psychophysical foundations of modern piano technique. *Soviet music*, 4, 33–50 [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. (2020). Instructional repertoire in the programs of students of the Department of Special Piano of the I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 57, 297–308. <https://doi.org/10.34064/khnum1-57.19> [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. S. & Mits, O. R. (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].
- Ivanova, I., Chernyavska, M., & Pupina, O. (2020). Didactic potential of instructive etude and its explication in the process of professional development of a pianist. *Journal of history culture and art research*, 9(3), 257–266. <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742> [in English].
- Kalashnykova, A. I. (2024). *Differentiation of types of piano technique. work on its elements* [Methodical recommendations, Kharkiv State Academy of Culture]. Kharkiv: KhSAC. <https://repository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/3726> [in Ukrainian].
- Kashkadamova, N. (2006). *History of piano art of the 19th century*. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Khatipova, I. (2021). Exercises as a means of optimizing the process of developing piano technique of students of musical higher educational institutions.

- Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies*, 1(105), 434–444. <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2021.01/434-444> [in Ukrainian].
- Maksymov, O. (2008). Formation of the performing apparatus of students-pianists. *Artistic Horizons*, 1(10): Current problems of artistic practice and art history, 135–140. https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/mo10/MO-10_2008_p-135-140_Maximov.pdf [in Ukrainian].
- Rumiantseva, A. (2023). *Principles of independent work on piano etudes*. [Methodical recommendations, Kharkiv State Academy of Culture]. Kharkiv: KhSAC. <https://repository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/2067> [in Ukrainian].
- Shapiro, V. (1934). Piano finger technique (legato) according to the school by Prof. L. V. Nikolaev. *Soviet music*, 7, 25–29 [in Ukrainian].
- Tsiuliupa, N., Daiuk, Zh., & Kropyvska, M. (2023). Methodological principles of working on the development of technique in the process of piano training. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 121–127. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-17> [in Ukrainian].
- Zymohliad, N. (2015). Piano technique as a basis for the development of a pianist-specialist. *Scientific journal of National Pedagogical Dragomanov University. Series 14: Theory and methods of artistic education*, 19, 130–133. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2015_19_33 [in Ukrainian].

Alina Romanova

National Music Academy of Ukraine (Kyiv),
PhD in Art Studies, Acting Associate Professor,
Department of Special Piano No. 1

e-mail: alinaromanovapianist@gmail.com; ORCID iD: 0009-0002-9415-6198

Self-realization strategy of an Ukrainian pianist-performer in extreme wartime conditions: the motional-motor aspect

Statement of the problem. *The relevance of the study is due to the search for new levels of viability of the performer and performance in the extremely difficult conditions of Russian aggression against Ukraine. In recent research and publications, the issues of the appropriateness of pianistic motions in the context of the views of the luminaries of Ukrainian pedagogy were considered by N. Zymohliad (2015), I. Khatipova (2021), M. Chernyavska (2020), I. Ivanova et al. (2020), the problems of fingering – by A. Kalashnykova (2024), A. Rumiantseva (2023), N. Kashkadamova (2006). The works of N. Tsiuliupa, Zh. Daiuk, M. Kropyvska (2023), and O. Maksymov (2008) outline the principles of the motor base of pianism.*

However, there are currently no studies where all the specified components would be combined into a single analytical and practical method.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to outline an analytically justified, on the one hand, and practically effective, on the other, strategy for the self-realization of a pianist-performer in extreme conditions. The novelty of the study lies in the proposed methodology for rapid performance mastery of musical structure. The following methods were used in the study: performance analysis to outline the playing techniques necessary for the performance of a particular texture; hermeneutic analysis to identify the components of the musical structure that must be taken into account during the performance development of the work; comparative analysis to identify the specifics of the use of certain techniques in certain works; semantic analysis to outline the artistic content of performance techniques; organological analysis to identify fingering and other performance specifics due to the specifics of the instrument.

Research result. The author's method is presented, which minimizes the time and effort spent on preparing concert programs by both pupils or students and adult performers. Typical situations are considered both in the musical and social plane (challenges of the Ukrainian present) and in the professional and performance aspect (rationalization of the performer's technical work, which helps save energy and time). The stages of performance mastery of the musical structure are analyzed and a method of graphically recording coordination-technical and structural-analytical tasks in notes is proposed, which rationalizes the motor mastery of the text. The method covers all four stages of work on a piece: analysis, assembly of the whole, work on performing the entire piece, stage training. Special attention is paid to fingering analysis and its structural basis.

Conclusion. The specificity of the author's method "Motion dimension of the performance process" lies in the reflection of the motor-coordination component of performance and its visualization in notes. Here, the comparison with "navigator", "route" and "road markings", which denote different methods of visualization, come in handy.

Keywords: pianistic movements; navigator; movement lanes; auftakt; fingering; crossing; textual variants; dividing vertical lines.

Стаття надійшла до редакції 27.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.

УДК 78.072:78.03:7.01

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.03>**Янко Юрій Володимирович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
народний артист України, доцент
кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування
e-mail: yuriy_yanko@gukr.net; ORCID iD: 0000-0001-9136-0551

Чумак Олена Євгенівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужений діяч мистецтв України, старший викладач
кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування,
e-mail: chumakolena67@gmail.com; ORCID iD: 0009-0008-3421-410X

**Інтерпретація як творчий процес:
естетичне бачення диригента у прочитанні партитури**

Специфіка естетичного бачення диригента як ключового чинника інтерпретації музичного твору, попри наявність певного корпусу праць із диригентського мистецтва, залишається недостатньо дослідженою цариною. Традиційне трактування постаті диригента як координатора музичного виконання не відображає повною мірою його впливу на формування художнього образу твору. У статті розглянуто диригентську інтерпретацію як творчий процес, з акцентом на ролі естетичного бачення диригента у формуванні унікального прочитання партитури. Актуальність теми зумовлена зростанням інтересу до осмислення інтерпретаційної діяльності не як наперед визначеного механізму втілення композиторського задуму, а як повноцінного художнього акту, що реалізується через призму особистісних естетичних орієнтирів митця. Метою статті є виявлення структурних і смислових характеристик інтерпретації в диригентській практиці та з'ясування, яким чином естетичне бачення диригента впливає на інтерпретаційні рішення у процесі роботи з партитурою. Вирішується низка завдань: проаналізувати теоретичні підходи до поняття інтерпретації у виконавському мистецтві; визначити особливості творчої діяльності диригента як інтерпретатора; охарактеризувати ключові

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



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

складові його естетичного бачення; здійснити компаративний аналіз прочитань «Реквієму» В. А. Моцарта Г. фон Караяном, Д. Е. Гардинером та Т. Курентзісом для виявлення впливу суб'єктивного чинника. Новизну дослідження зумовлює системний підхід до осмислення естетичного бачення як інтегральної складової диригентської інтерпретації, що містить інтуїцію, стилістичну чутливість, когнітивну здатність, ціннісні орієнтири й емоційну комунікативність. Уперше шляхом порівняльного аналізу інтерпретацій «Реквієму» В. А. Моцарта здійснено спробу окреслити межі суб'єктивної варіативності у диригентському трактуванні, що дозволяє простежити взаємозв'язок між особистісним художнім стилем диригента та інтерпретаційною багатозначністю музичного тексту. Як висновок, підкреслено, що інтерпретація в диригентському мистецтві є багатовимірним процесом, в основі якого – не лише об'єктивний аналіз партитури, а й особистісне естетичне бачення як рушійна сила художнього переосмислення музичного тексту.

Ключові слова: естетичне бачення; музична комунікація; жест; партитура; художнє трактування; виконавська стратегія; суб'єктивний чинник; творчий процес.

Постановка проблеми.

Сучасне музикознавство дедалі більше уваги приділяє вивченню інтерпретаційного аспекту виконавської діяльності, утім питання творчої ролі диригента в цьому процесі досі не отримало належного теоретичного осмислення. Попри наявність загальних праць з диригентського мистецтва (Ткач, 2012, 2018, 2025), залишається недостатньо дослідженою специфіка естетичного бачення диригента як ключового чинника інтерпретації музичного твору. Традиційне трактування диригента як координатора музичного виконання не відображає повною мірою його впливу на формування художнього образу твору. Саме диригент здійснює складний процес прочитання партитури, в якому поєднуються аналітична робота, інтуїція, емоційне сприйняття й особистісна естетична позиція. Зростання ролі інтерпретатора у сучасному виконавському просторі зумовлює потребу в глибшому розумінні інтерпретації як творчого акту (Москаленко, 1999, 2013; Котляревська, 1996), а також у висвітленні ролі естетичного бачення

диригента як центрального елементу, що визначає художню цілісність та унікальність виконання.

Останні дослідження і публікації за темою демонструють зростання інтересу до осмислення диригентської діяльності як багатовимірного комунікативного феномена, у якому поєднуються аналітичне, емоційне, образне і тілесно-жестове начала. Попри наявність досліджень, що порушують окремі аспекти цього явища, низка важливих питань, зокрема взаємозв'язок естетичного бачення та інтерпретаційної стратегії диригента, залишається недостатньо концептуалізованою.

Сучасні дослідники – Дж. П. Камберледж та ін. (Cumberledge et al., 2021) зосереджуються на впливі поведінки диригента – як до початку, так і під час виконання, – на оцінку його професійної компетентності з боку музикантів. Результати дослідження підтверджують, що невербальні комунікативні сигнали значною мірою формують уявлення про рівень підготовки, харизму й виразність керівника. Однак автори обмежуються когнітивно-поведінковим виміром цього впливу, залишаючи поза увагою його художню природу.

Т. Ільмонен і Т. Такала (Ilmonen & Takala, 2006) виводять аналіз диригентської виразності у площину взаємодії з комп'ютерними технологіями – зокрема, виявлення емоційного змісту жесту за допомогою цифрового трекінгу. Такий підхід дозволяє об'єктивізувати деякі елементи жестової мови диригента, проте не охоплює семантичного рівня інтерпретації та не простежує естетичну мотивацію вибору конкретних виразних засобів. Експериментальні дослідження (Morrison et al., 2014) підтверджують залежність оцінки якості ансамблевого виконання від ступеня експресивності диригента, наголошуючи на психологічному аспекті сприйняття, важливому для розуміння комунікативного процесу; водночас художня концепція жесту як носія смислу не стає предметом аналізу.

Дослідниця М. Лоренсо де Рейсабаль (Lorenzo de Reizabal, 2019) зосереджується на трансформації партитурного тексту у жестову систему диригента, пропонуючи розглядати цей процес як аналітичну дію, що передбачає переосмислення форми у жестовій мові. Такий

підхід продуктивно описує аналітичний рівень інтерпретації, проте мало уваги приділяє образно-асоціативному та емоційно-ціннісному вимірам, фактично представляючи диригентську інтерпретацію як однозначно детермінований процес.

У журналістській публікації Б. Філіпса (Phillips, 2018), присвяченій постаті Густаво Дудамеля, підкреслюється виразна комбінація в його диригентському стилі інтуїції, харизми й образного мислення. Попри публіцистичний формат статті, автор наводить спостереження, важливі для виявлення ролі індивідуального естетичного світогляду у формуванні інтерпретації.

Д. Янссон, Е. Х. Балснес і К. Дюррант (Jansson, Balsnes & Durrant, 2022) у своєму міждисциплінарному аналітичному дослідженні вказують на парадоксальність статусу жесту диригента: з одного боку, він є центральним комунікативним інструментом, з іншого – часто неоднозначно сприймається аудиторією. Автори доводять, що саме естетична чутливість і внутрішня образна уява зумовлюють ефективність жесту диригента, що безпосередньо кореспондує з темою нашої розвідки.

Н. А. Белік-Золотарьова, спираючись на тезу Ю. В. Ніколаєвської щодо виконавської стратегії, яка «інтерпретує ідею Іншого в процесі живого звучання, актуалізує поняття інтерпретувального мислення та виконавського тексту, який є його віддзеркаленням» (Ніколаєвська, 2020: 320), виходить на опис складових диригентської концепції, що, на її думку, охоплює три рівні: світоглядний, аналітичний і творчовиконавський (Белік-Золотарьова, 2022: 81). Роботу з вивчення інтерпретаційних варіантів творів для хору та оркестру вона продовжує разом з іншими дослідниками на матеріалі численних виконань Фантазії для фортепіано, хору та оркестру оп. 80 Л. ван Бетховена (Byelik-Zolotarova et al., 2023). Науковці доходять висновку про суттєві відмінності цих інтерпретацій, зумовлені «індивідуальним, унікальним та неповторним стилем» кожного з виконавців (там само: 141).

Ю. С. Ткач пропонує систему критеріїв аналізу індивідуального виконавського стилю диригента, яка складається з 14 пунктів (від розуміння темпу до роботи над дикцією) (Ткач, 2025: 349), таким чином

обґрунтовуючи можливість диригента створювати власну інтерпретацію й демонструючи, у чому саме вона може виражатися.

Отже, комплексне розкриття диригентського естетичного бачення як чинника інтерпретаційної стратегії, з акцентом на суб'єктивних і комунікативних його складових, потребує більш глибокого міждисциплінарного аналізу. Саме цю лакуну й прагне частково заповнити запропоноване дослідження.

Мета статті – дослідити інтерпретацію як творчий процес у диригентському мистецтві та з'ясувати, яким чином естетичне бачення диригента впливає на прочитання партитури та формування художнього образу музичного твору.

Методологія дослідження. У процесі вивчення інтерпретації як творчого процесу в диригентському мистецтві використано такі методи, як аналітичний, компаративний, феноменологічний та системний.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У дослідженнях музичного мистецтва інтерпретація часто розглядається в загальному контексті виконавської діяльності, проте в рамках диригентської практики вона набуває особливого змісту. Диригентська інтерпретація – це не лише відтворення партитури в реальному звучанні, але й складний творчий процес, у якому естетичне бачення, інтелектуальне осмислення та інтуїтивно-художнє відчуття музичного матеріалу взаємодіють з організаційною, координаційною та комунікативною компонентами. Особливість цього процесу полягає в тому, що диригент, не створюючи звуку безпосередньо, є центральною фігурою, що формує цілісну художню концепцію твору, визначає характер його виконання, темпову драматургію, динамічні акценти та емоційну наповненість.

Теоретичне осмислення інтерпретації (Ніколаєвська, 2020; Москаленко, 1999, 2013; Котляревська, 1996) в диригентському мистецтві має герменевтичну, естетичну та психологічну основи. У герменевтичному підході (Г.-Г. Гадамер, 2000) акцент робиться на тлумаченні музичного тексту не як об'єктивної даності, а як простору смислових потенцій, що актуалізуються через індивідуальне бачення. У цьому

сенсі диригент виступає як інтерпретатор, що здійснює «прочитання» партитури, проникаючи у зміст твору шляхом діалогу з ним. Такий підхід формує уявлення про інтерпретацію не як акт репрезентації, а як творчий процес смислового розкриття музичної ідеї.

У площині естетичних концепцій, зокрема Т. Адорно (2002), диригентська інтерпретація аналізується як співтворчість, що ґрунтується на пошуку істинного художнього образу твору. За Адорно, диригент має розкривати внутрішню логіку й емоційно-смилову структуру музичного твору, а не лише забезпечувати точне виконання нотного тексту. Диригентська інтерпретація постає як художній акт, що формується на перетині об'єктивного (структура, стиль, авторський задум) і суб'єктивного (естетичне чуття, світогляд, досвід).

Музикознавчі підходи (Москаленко, 1999, 2013; Белік-Золотарьова, 2023; Ткач, 2025) наголошують на тому, що диригентська інтерпретація охоплює кілька рівнів: аналітичний (аналіз партитури, вивчення форми, гармонії, поліфонії та ін.), стилістичний (визначення характерних рис жанру та композиторської мови), художньо-образний (формування загального звучання, сценічного плану) та комунікативно-управлінський (взаємодія з оркестром чи хором у процесі реалізації задуманого). Центальною ланкою тут виступає естетичне бачення диригента – його здатність не лише почути, а й «уявити» звучання твору до його втілення, сформувати концепцію, яка трансформується у практичне звучання через взаємодію з виконавським колективом.

Психологічний аспект інтерпретації в диригентській практиці містить такі компоненти, як музична пам'ять, уява, емоційна чутливість, слуховий контроль, увага та швидкість прийняття рішень у режимі реального часу. Від диригента вимагається здатність до миттєвого перетворення абстрактної концепції у конкретний звук, що потребує глибокої внутрішньої зібраності й водночас відкритості до колективної дії. Як зазначають сучасні дослідники, зокрема Ю. Ніколаєвська (2020), диригентська інтерпретація є процесом постійної еволюції: вона не фіксується раз і назавжди, а змінюється

залежно від простору, складу колективу, слухацької аудиторії та навіть емоційного стану самого диригента.

Особливе місце посідає порівняльний аналіз інтерпретацій одного твору різними диригентами. Наприклад, інтерпретації Дев'ятої симфонії Бетховена Гербертом фон Караяном, Леонардом Бернштайном та Ніколаусом Арнонкурмом демонструють різні естетичні підходи: від героїко-романтичного до історично інформованого (Гун, 2020: 101). Це ще раз засвідчує, що інтерпретація в диригентському мистецтві є не технічним втіленням партитури, а актом індивідуального художнього творення.

Таким чином, теоретичні підходи до розуміння інтерпретації у диригентському мистецтві розкривають її як глибоко творчий процес, у якому домінує особистісне естетичне бачення диригента. У межах цього процесу відбувається не лише осмислення музичного тексту, а і його художнє переосмислення, що забезпечує унікальність кожного виконання та динаміку розвитку музичної культури.

У цьому контексті виникає потреба в глибшому осягненні творчої діяльності диригента саме як інтерпретатора, оскільки саме ця роль обумовлює характер його впливу на виконання музичного твору, впливаючи зі специфіки професії, що поєднує в собі аналітичну точність, художнє передбачення, психологічну гнучкість та здатність до миттєвої трансформації концептуальних ідей у звукову реальність за допомогою колективу виконавців.

На відміну від інструментального чи вокального виконавця, який безпосередньо продукує звук, диригент здійснює свою інтерпретаційну діяльність опосередковано – через інтонаційну, емоційну, жестикуляційну взаємодію з оркестром та хором. Це наділяє його роллю художнього модератора, чия концепція визначає темпоритмічну організацію, динамічну архітектуру, логіку фразування, змістові акценти та загальний характер виконання. У цьому полягає унікальна особливість диригентської інтерпретації: вона формується не в індивідуальному звучанні, а в колективному виконанні, але керується естетичним баченням однієї особи.

Творча діяльність диригента передбачає не лише технічне досягнення «ремесла» (знання структури партитури, володіння мануальною технікою, навички роботи з колективом), а насамперед здатність до художнього узагальнення і створення інтерпретаційної концепції. Ця концепція ґрунтується на комплексному осмисленні музичного тексту, враховуючи стиль епохи, композиторську мову, жанрові особливості, символіку, наявність програмності чи позамузичного підтексту (Горбаль, 2019: 111). Диригент виступає не лише як тлумач, а й як автор озвученої художньої версії твору, яка реалізується у виконавському просторі.

Важливою характеристикою творчості диригента є її стратегічний вимір. Інтерпретаційна діяльність розгортається у часі та просторі, потребує довготривалого підготовчого періоду: вивчення партитури, моделювання звучання, уявного конструювання драматургії виконання. Вже у репетиційному процесі диригент здійснює адаптацію своєї концепції до конкретного складу колективу, виявляє сильні та слабкі сторони виконавців, формує спільну емоційно-сміслову платформу. Саме на цьому етапі відбувається трансформація «внутрішнього слуху» диригента в зовнішнє звучання, де він має не лише контролювати процес, а й підтримувати інтерпретаційну цілісність, гнучко реагуючи на нюанси виконавської взаємодії.

На окрему увагу заслуговує комунікативний аспект диригентської інтерпретації. Диригент постійно взаємодіє з артистами хору, оркестру та солістами, не лише координуючи їх в часі та гучності, а й надихаючи, переконуючи, передаючи своє художнє бачення. Ефективна інтерпретація потребує високого рівня емоційного інтелекту, здатності до емпатії, психологічної інтуїції та навичок лідерства. Успішна реалізація концепції залежить від того, наскільки диригент зуміє захопити виконавців власним баченням твору, обернувши процес виконання на акт спільного художнього переживання.

Нарешті, ще однією особливістю диригента як інтерпретатора є його здатність до інтермедіального мислення – уміння поєднувати в уяві різні складові звучання, працювати з багатоплановим музичним

матеріалом і керувати ним як єдиним організмом. Особливо важливо це в симфонічній, оперній чи кантатно-ораторіальній музиці, де диригент координує не лише звукову структуру, а й просторову, драматургічну та візуальну компоненти виконання.

Характеристика складових естетичного бачення диригента та їхнього впливу на трактування партитури є важливою ланкою поглибленого аналізу інтерпретації як творчого процесу в диригентському мистецтві. Адже саме естетичне бачення є тим концептуальним стрижнем, що зумовлює не лише характер прочитання музичного тексту, а й визначає спосіб його реалізації у звуковій формі. Воно втілюється в сукупності уявлень, художніх переконань, культурно-історичних референцій і особистісних інтуїцій диригента, що формують його інтерпретаційну парадигму.

Першою фундаментальною складовою естетичного бачення виступає стильове чуття, що охоплює здатність диригента розпізнавати стильову належність твору, розуміти мову епохи, в яку він був створений, а також формувати відповідну логіку виконання (Cumberledge et al., 2021). Стильова компетентність проявляється у виборі темпів, артикуляції, динамічних співвідношень і загальної драматургії, що мають відповідати естетичним канонам певного історичного періоду. Саме стилістично обґрунтоване трактування твору забезпечує його автентичне звучання, водночас відкриваючи простір для індивідуальної інтерпретації.

Другою невід'ємною складовою є образне мислення, яке визначає здатність диригента уявно моделювати смислову структуру твору, бачити за нотним текстом внутрішню драматургію, емоційну канву та образний ряд. Образне мислення дозволяє диригентові створювати художню концепцію виконання, сповнену смислів і афективних значень. Через цей механізм формується своєрідна естетична версія партитури, яка у виконанні набуває виразної художньої цілісності. Образність виявляється як у глобальній структурі твору (наприклад, метафорична логіка розгортання симфонічного циклу), так і у локальних деталях (інтонаційна виразність фрази, нюансування кульмінацій).

Третім чинником є інтуїція як естетичний компас, що спрямовує диригента у складних ситуаціях інтерпретаційного вибору, коли текст не дає однозначної відповіді. Інтуїтивне чуття дозволяє миттєво приймати рішення, що відповідають загальній концепції твору, а також адаптуватися до змінних умов живого виконання. Інтуїція виступає як результат синтезу досвіду, емоційної чутливості та художнього передбачення – рис, які є ключовими для інтерпретаційного лідерства (Патер, 2020).

Четвертою складовою є ціннісна орієнтація диригента, тобто його естетичні пріоритети, сформовані в результаті професійного досвіду, філософських поглядів і культурного світогляду. Диригент, який надає перевагу певному типу звучання, наприклад, експресивності, аскетичній точності чи монументальності, неминуче проєктує цей тип на своє трактування. Ціннісні орієнтири впливають на вибір репертуару, манеру роботи з колективом, а також на стратегічні рішення щодо форми та виразності виконання.

П'ятою складовою можна вважати когнітивний аспект, який охоплює здатність до аналітичного осмислення партитури, розуміння її формальної структури, гармонічної логіки, поліфонічної організації. Диригент, який володіє високим рівнем аналітичного мислення, здатен не лише глибоко зануритися в композиційну тканину твору, а й грамотно транслювати її зміст виконавському колективу. Таким чином, когнітивна компетентність забезпечує інтелектуальну чіткість інтерпретації та підвищує її переконливість.

Шостий компонент – емоційно-комунікативна чутливість, що полягає у здатності диригента передавати своє бачення колективу, емоційно заражати виконавців, підтримувати з ними взаємний зв'язок у процесі виконання. Естетичне бачення у цьому випадку постає не лише як внутрішнє переживання, а й як енергія, яка передається іншим, створюючи ефект синергії на сцені. Цей компонент виявляється особливо значущим у живому виконанні, де кожен жест диригента може або посилити, або зруйнувати виразну напругу твору.

Загалом можна стверджувати, що естетичне бачення диригента є інтегральною конструкцією, що включає стилістичну чутливість, образне мислення, інтуїцію, ціннісні орієнтири, когнітивну здатність та комунікативну емоційність. Саме ця багатокомпонентність забезпечує глибину й унікальність кожного диригентського трактування партитури, перетворюючи процес виконання на акт художнього переосмислення музичного тексту в конкретному часопросторовому вимірі. Отже, діяльність диригента виходить за межі простого відтворення нотного тексту: він актуалізує приховані смисли твору, вводячи їх у культурний, естетичний та емоційний контекст сучасного сприйняття.

Спільні засади роботи диригента-симфоніста та диригента-хормейстера з партитурою виявляються передусім у ґрунтовному аналітичному підході до музичного матеріалу. У кожному випадку початковим етапом є детальне вивчення партитури, що включає виявлення структурно-композиційних закономірностей, логіки розвитку музичного матеріалу, його драматургії. Не менш важливими залишаються завдання організації звукового балансу, визначення тембрових рішень та вибудування динамічного плану. Крім того, у сфері як симфонічного, так і хорового диригування простежується єдина інтерпретаційна мета: розкриття смислової глибини музичного тексту та пошук оптимального способу комунікації з виконавцями для втілення художнього задуму. В обох практиках опрацювання партитури здійснюється у двох взаємопов'язаних вимірах – технічному (ритмічна організація, інтонаційна точність, ансамблева узгодженість) і художньому (емоційна виразність, глибина образного змісту, стильова єдність). Важливою передумовою результативності є також урахування акустичних характеристик концертного простору, вміння працювати з природними можливостями голосів чи інструментів та забезпечувати їх гармонійне поєднання в єдиному звуковому цілому.

На наступному етапі дослідження звернемося до практичної площини інтерпретаційної діяльності диригента, а саме – порівняльного аналізу трактувань одного музичного твору різними диригентами. Такий аналіз дозволяє виокремити роль суб'єктивного

естетичного чинника у формуванні унікального художнього образу партитури. Попри однаковість нотного тексту, кожне прочитання – це нова інтерпретаційна реальність, що народжується на стику композиторського задуму, виконавського контексту й особистісної художньої волі диригента.

Знаковим прикладом для аналізу є інтерпретації «Реквієму» В. А. Моцарта – твору, який не лише вражає своїм драматизмом і духовною глибиною, а й стимулює диригентів до осмислення особистих естетичних імпульсів і філософських поглядів. Порівняння трактувань «Реквієму» Гербертом фон Караяном, Джоном Еліотом Гардинером та Теодором Курентзісом демонструє, наскільки різноманітним може бути диригентське бачення (Ilmonen & Takala, 2006).

Інтерпретація, здійснена Г. фон Караяном у співпраці з Берлінським філармонічним оркестром, вирізняється глибокою експресивністю, насиченістю звукового полотна і монументальністю звучання. Прочитання партитури диригентом тяжіє до філософської рефлексії на тему смерті та спокути. На музичному рівні це втілюється через плавність фразування, повноту тембрових переходів і підкреслену симетрію структури. Караян підходить до партитури як до сакральної драми, де кожен елемент повинен нести символічне навантаження, підкреслюючи піднесену велич, строгу врівноваженість форми й зберігаючи певну емоційну дистанцію з «високим».

Д. Е. Гардинер у своїй інтерпретації, що базується на принципах історично інформованого виконавства, обирає активніші темпи, аскетичніші звукові моделі. Використання автентичних інструментів, стилістично точне фразування сприяють створенню образу просвітленої скорботи. Гардинер намагається зняти з твору пізніші романтичні нашарування, аби віднайти його первісну драматургічну цілісність. У його підході естетичний чинник постає як прагнення історичної істинності й смислової ясності, а диригент виступає у ролі посередника між композитором і сучасною аудиторією (Lorenzo de Reizábal, 2019).

Натомість Т. Курентзіс радикально переосмислює партитуру, вибудовуючи гранично напружену драму, що тяжіє до театральності

й емоційної оголеності. Контрасти, темброві акценти, агресивні динамічні кульмінації й несподівані темпові зсуви створюють атмосферу катарсису, де смерть постає як екзистенційне потрясіння. Така інтерпретація є прикладом максимальної суб'єктивізації музичного образу, де естетичне бачення диригента набуває форми сміливого художнього висловлювання, що переважає над традиційною канонічністю.

Поглиблений аналіз інтерпретацій «Реквієму» трьома видатними диригентами потребує конкретизації низки виконавських параметрів – темпової організації, агогіки, фразування, вибудовування кульмінацій і балансу фактури. Водночас необхідно враховувати й специфіку роботи хормейстерів, без якої досягнення цілісності драматургії реквіємного циклу є неможливим.

У трактуванні Караяна домінує макротемпова концепція «великої дуги»: темпи здебільшого помірні й стримані, що створює відчуття монументальної непорушності сакрального часу. В «*Introitus*» він віддає перевагу протяжному *legato* й широким фразам, де мікроагогіка зведена до мінімуму, а риторичні паузи інтегруються в загальний план, не виокремлюючись як семантичні акценти.

Інша стратегія характерна для Гардинера, чий темповий план спирається на принципи *tactus*-мислення історично інформованої виконавської практики. Пульсація чітко відчувається, артикуляція рельєфна, агогічні відхилення застосовуються стримано й функціонально – насамперед для підкреслення ключових вступів («*Te decet hymnus*», «*Kyrie*»).

Курентзіс, навпаки, формує інтерпретацію на основі контрасту макро- та мікроруху: загалом стримані або помірні темпи нерідко уповільнюються перед драматургічними вершинами («*Dies irae*», «*Rex tremendae*»), тоді як розгалужена мікроагогіка виразно акцентує слово і художній образ, створюючи ефект сценічної «присутності» тексту.

У ключових номерах інтерпретаційні стратегії диригентів набувають виразних відмінностей. У «*Dies irae*» Караян формує образ монументальної загрози через масивну вертикаль, округлий звук та «важку» атаку, що додає звучанню гідності й водночас створює

відчуття глибокої трагедії. Гардинер вибудовує інший ракурс – нервовий імпульс ініціює швидший пульс, рух, чіткішу атаку й стисліші резонанси ударних, виразна артикуляція тексту спрямована на рельєфне передання емоції страху. Курентзіс натомість акцентує драматизм «відкритої рани»: імпульсивне *rubato*, мікропаузи перед смисловими кульмінаціями та динамічні «спалахи» надають цій частині майже сценічної експресії.

У «*Tuba mirum*» Караян тяжіє до аркової драматургії з перевагою легатного *cantabile* в мелодичних лініях і «тяглості» гармоній. Гардинер подає цей номер як камерний діалог солістів і тромбонів, темпово й ритмічно наближений до природної мовної декламації. Курентзіс пропонує експресивно-драматичну концепцію, де жест допомагає виявити речитативність і контрастну мікроагогіку, а зіткнення інтонацій солістів і оркестру формують драматичну напругу.

У «*Lacrimosa*» Караян вибудовує кульмінацію поступово, шляхом безшовного *legato* і послідовного динамічного нарощення. У Гардинера відчутний синтаксис «сльози-схлипу»: легкі затримки на кадансових зупинках і короткі, майже стримані кульмінації створюють ефект «внутрішнього зітхання». Курентзіс трактує цю частину як «експіраторну модель» скорботи: «зламане» дихання, виразні *diminuendo* після динамічних піків та використання тиші як семантичного елемента підкреслюють катарсичне начало та надособистісний вимір страждання.

Тембровий баланс постає як важливий маркер естетичної парадигми кожної з інтерпретацій. У Караяна домінує прагнення до «органоподібної» суміші, де хор і оркестр зливаються в єдиний тембровий масив; басетгорни й тромбони підсилюють середину фактури, надаючи звучанню монументальності. Гардинер, навпаки, вибудовує чітку ієрархію планів: відсутність романтичної «платини» відкриває поліфонічні нашарування, тоді як синхронізація приголосних у вербальному тексті хорової партії з артикуляцією струнних і басетгорнів забезпечує виняткову читабельність тексту навіть у густих поліфонічних епізодах. Курентзіс підходить до звукової матерії як до динамічного

простору: він активно моделює темброву драматургію в діапазоні від майже камерної прозорості до звучання *tutti*. При цьому хоровий звук залишається пружним, «вершинно налаштованим», із виразним пріоритетом вертикальної синхронності над тривалим резонансом.

Кульмінаційні вершини циклу («*Rex tremendae*», «*Confutatis*», «*Sanctus / Osanna*», фінальне «*Cum sanctis tuis*») також реалізуються у різних парадигмах. Для Караяна характерне формування «архітектонічних колон», що виростають із тривалого енергетичного підведення. У Гардинера кульмінації є коротшими, рельєфними, мотивовані риторичною складовою й відзначені виразною артикуляційною ясністю. У Курентзіса експресивність кульмінацій підкреслено своєрідною «світлотінню»: піки звучання супроводжуються раптовими динамічними відступами та тембровими контрастами, що підсилює катарсичний та майже сценічний ефекти.

Роль хормейстера в зазначених інтерпретаційних парадигмах є принципово співтворчою, адже саме він забезпечує техніко-художні передумови цілісності виконання. На підготовчому етапі хормейстер формує дихальну архітектоніку фраз, уніфікує вокальні мікротраєкторії голосних (особливо в епізодах «*Kyrie eleison*», «*Lacrimosa dies illa*», «*Dona eis requiem*»), вирівнює атаки та зняття приголосних, налаштовує баланс резонансних зон для досягнення інтонаційної єдності з басетгорнами та тромбонами. У «*Confutatis*» визначальним є контраст між чоловічими та жіночими групами: хормейстер вибудовує «сувору» вертикаль у чоловічих репліках («*Confutatis maledictis*») і водночас забезпечує молитовну м'якість жіночих («*voca me cum benedictis*»), синхронізуючи логіку дихання з диригентською агогікою. У номерах «*Sanctus / Osanna*» та «*Cum sanctis tuis*» ключовим чинником стає фугатна артикуляція, що залежить від єдності наголосів латинського тексту та точності атаки на межі голосних і приголосних. Саме хормейстер відпрацьовує «коротке» *legato*, необхідне для прозорості поліфонічної тканини в умовах швидкого *tactus*.

Специфіка латинської фонетики та дикційної організації є сферою безпосередньої відповідальності хормейстера, адже саме вона

визначає вербальну виразність і загальну естетику інтерпретації. У Караяна переважає округла італійська церковна латина з м'якою вимовою приголосних, що сприяє плавному *legato* та органічному злиттю хору з оркестром. У Гардинера дикція є більш «передньою»: консонанти артикуються енергійно, голосні залишаються світлими, завдяки чому досягається максимальна прозорість тексту і реалізуються риторичні принципи історично інформованої практики. Курентзіс, натомість, застосовує експресивну дикційну модель: приголосні нерідко набувають функції драматургічних акцентів, а голосні «натягуються» для збереження вертикальної точності інтонації на кульмінаційних вершинах.

Інтонаційні стратегії хормейстера також залежать від обраної естетичної парадигми. Для Караяна, орієнтованого на створення монументальних звукових «колон», характерні мікрзниження верхніх терцій у мажорних акордах і контроль вертикальної компресії у *forte*, що дозволяє уникнути «втомленої» вібрації. Гардинер фокусує увагу на чистоті середніх інтервалів (терцій та секст) у контексті нижчого строю та легкої атаки, що забезпечує прозорість консонантного звучання. Курентзіс віддає перевагу «струнко-вершинній» інтонації: мікропідтягування на кульмінаційних опорах стабілізують стрій у межах екстремальних динамічних контрастів, зберігаючи його чіткість.

Тісна взаємодія диригента і хормейстера визначає також характер агогічних рішень. У «*Hostias*» спільними зусиллями вибудовується особлива «неземна» тиша між фразами, яка набуває значення семантичного жесту. Натомість у «*Benedictus*» формується камерна кантилена: хор утворює своєрідну «раму» для квартету солістів, зберігаючи при цьому власну лінійну виразність при поверненні «*Osanna*». У цих випадках естетичне бачення диригента «перекладається» на технічну мову хорової підготовки: дихальна синхронія, мікропаузи перед кульмінаційним словом, швидкість релізу на кадансі – усі ці деталі конкретизуються в роботі хормейстера з групами хору.

Отже, компаративний аналіз засвідчує: суб'єктивний естетичний чинник у диригентській інтерпретації є не лише неминучим,

а й конструктивно необхідним. Саме він перетворює нотний текст на живе звучання, втілюючи не тільки авторський задум, а й художній досвід виконавця. У цьому полягає сутність мистецтва диригента: бути не лише координатором і організатором колективу, а передусім естетичним медіатором між музичним твором і слухачем.

Висновки.

У результаті проведеного дослідження було систематизовано та проаналізовано теоретичні підходи до розуміння інтерпретації в контексті музичного виконавства, що дозволило визначити інтерпретацію як складний творчий процес, у якому взаємодіють естетичний, психологічний, комунікативний та аналітичний виміри. З'ясовано, що диригентська інтерпретація має міждисциплінарний характер і є особливим видом художнього переосмислення музичного твору.

Дослідження творчої діяльності диригента як інтерпретатора підтвердило, що він виступає не лише як виконавець наперед визначених вимог партитури, а й як активний художник, який через особистісне естетичне бачення формує унікальний образ твору. Творчість диригента передбачає поєднання аналітичного розуміння партитури, емоційної чутливості, інтуїції та комунікативної здатності, що забезпечує багатогранність і глибину інтерпретації.

Охарактеризовано ключові складові естетичного бачення диригента – відчуття стилю, образне мислення, інтуїцію, ціннісні орієнтири, когнітивну здатність та емоційно-комунікативну чутливість – і доведено, що саме їхня інтеграція визначає характер і художню цінність трактування партитури. Така багатокомпонентність забезпечує глибоке та унікальне художнє прочитання твору, що резонує з культурним і емоційним контекстом сучасного слухача.

Проведений компаративний аналіз інтерпретації одного твору різними диригентами продемонстрував важливість суб'єктивного естетичного чинника у формуванні інтерпретаційної багатозначності. Порівняння виконавських версій засвідчило, що індивідуальні художні пріоритети, темперамент і концептуальні підходи диригентів суттєво

впливають на трактування партитури, створюючи різноманітні версії одного й того самого музичного твору.

Отже, інтерпретація в диригентському мистецтві є творчим процесом, що ґрунтується на інтеграції теоретичних знань, особистісного естетичного бачення та практичного досвіду, й саме завдяки цьому процесу музичний текст щоразу озвучується інакше, і це підкреслює його живу багатогранну природу, а також роль диригента як естетичного медіатора, що несе відповідальність за художнє життя партитури у конкретному виконавському контексті.

Перспективою дослідження може стати, в різних контекстах, аналіз та порівняння диригентських інтерпретацій, що додає нові штрихи до творчих портретів як визнаних музикантів-диригентів, так і молодих талановитих представників диригентської професії, та відкривє щоразу нові грані виразності навіть давно знайомих музичних творів.

ЛІТЕРАТУРА

- Адорно, Т. (2002). *Теорія естетики* (П. Тарашук, пер. з нім.). Видавництво Соломії Павличко «Основи».
- Белік-Золотарьова, Н. А. (2022). «Два хори на вірші Григорія Сковороди» Віталія Кирейка: Диригентська концепція. *Культура України*, 78, 79–86. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.10>
- Горбаль, Я. М. (2019). Комунікативні аспекти діяльності диригента. *Музичне мистецтво і культура*, 2(28), 106–117. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.9>
- Гун, Вейді (2020). Психофізіологічні особливості діяльності диригента хорового колективу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 30(1), 100–103. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/30.212202>
- Гадамер, Г.-Г. (2000). *Істина і метод. Основи філософської герменевтики* (О. Мокровольський, Пер.). Юніверс.
- Котляревська, О. І. (1996). *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ].

- Москаленко, В. Г. (1999). Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*, 2, 4–15.
- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: НМАУ. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Факт.
- Патер, А. Р. (2020). Стандарт хорового звучання у виконавській інтерпретації української духовної музики. *Міжнародний журнал інноваційних технологій у соціальних науках*, 5(26). <https://doi.org/10.1177/1321103X211031778>
- Ткач, Ю. С. (2018). Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 359–366. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327993>
- Ткач, Ю. С. (2012). *Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі національної заслуженої академічної капели України «Думка»* (Держ. реєстр. № 0412U002711) [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ]. Академічні тексти України. <https://uacademic.info/ua/document/0412U002711>
- Ткач, Ю. С. (2025). Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: критерії та методи аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 344–350. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327993>
- Byelik-Zolotarova, N., Zolotaryova, N., Boiko, V., Sukhomlinova, T., & Zaverukha, O. (2023). A performance interpretation of the Viennese classics by the example of Fantasia for Piano, Chorus and Orchestra in C minor, op.80 by Ludwig van Beethoven. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 68(Special Issue 2), 121–150. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2023.spiss2.08>
- Cumberledge, J. P., Silvey, B. A., Scherer, A. D., & Boyer, J. R. (2021). Effects of preconducting and conducting behaviors on collegiate musicians' evaluations of conductor competence. *Bulletin of the council for research in music education*, 228, 25–39. <https://doi.org/10.5406/bulcouresmusedu.228.0025>
- Ilmonen, T., & Takala, T. (2006). Detecting Emotional content from the motion of an orchestra conductor. In Gibet, S., Courty, N., Kamp, J. F. (Eds.), *Gesture in Human-Computer Interaction and Simulation. GW 2005. Lecture Notes*

in *Computer Science* (Vol. 3881, pp. 292–295). Springer.
https://doi.org/10.1007/11678816_32

- Jansson, D., Haugland Balsnes, A., & Durrant, C. (2022). The gesture enigma: Reconciling the prominence and insignificance of choral conductor gestures. *Research Studies in Music Education*, 44(3), 509–526. <https://doi.org/10.1177/1321103X211031778>
- Lorenzo de Reizábal, M. (2019). Analysis for conductors. From score to gestures. *ArtsEduca*, 24, 5–14. <http://dx.doi.org/10.6035/Artseduc.2019.24.1>
- Morrison, S. J., Price, H. E., Geiger, C. G., Cornacchio, R. A. (2014). Conductor gestures influence evaluations of ensemble performance. *Psychology of Music*, 5, 683–701. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00806>
- Phillips, B. (2018, November 1). What makes superstar conductor Gustavo Dudamel so good? *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2018/11/01/magazine/gustavo-dudamel-los-angeles-philharmonic.html>

REFERENCES

- Adorno, T. (2002). *Theory of aesthetics* (P. Taraschuk, Trans. from German). Solomiia Pavlychko Publishing House “Osnovy” [in Ukrainian].
- Belik-Zolotariova, N. A. (2022). “Two choirs on the verses of Hryhorii Skovoroda” by Vitalii Kyreiko: Conducting concept. *Culture of Ukraine*, 78, 79–86. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.10> [in Ukrainian].
- Byelik-Zolotarova, N., Zolotaryova, N., Boiko, V., Sukhomlinova, T., & Zaverukha, O. (2023). A performance interpretation of the Viennese classics by the example of Fantasia for Piano, Chorus and Orchestra in C minor, op. 80 by Ludwig van Beethoven. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*, 68(Special Issue 2), 121–150. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2023.spiss.2.08> [in English].
- Cumberledge, J. P., Silvey, B. A., Scherer, A. D., & Boyer, J. R. (2021). Effects of preconducting and conducting behaviors on collegiate musicians’ evaluations of conductor competence. *Bulletin of the council for research in music education*, 228, 25–39. <https://doi.org/10.5406/bulcouresmusedu.228.0025> [in English].
- Gadamer, H.-G. (2000). *Truth and Method. Fundamentals of Philosophical Hermeneutics* (O. Mokrovolsky, Trans.). Yunivers [in Ukrainian].
- Gorbal, Ya. M. (2019). Communicative aspects of the conductor’s activity. *Musical art and culture*, 2(28), 106–117. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.9> [in Ukrainian].

- Gun, Veydi (2020). Psychophysiological peculiarities of the personality of the conductor of the choral collective. *Current issues of the humanities*, 30(1), 100–103. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/30.212202> [in Ukrainian].
- Ilmonen, T., & Takala, T. (2006). Detecting emotional content from the motion of an orchestra conductor. In Gibet, S., Courty, N., Kamp, J. F. (Eds.), *Gesture in Human-Computer Interaction and Simulation. GW 2005. Lecture Notes in Computer Science* (Vol. 3881, pp. 292–295). Springer. https://doi.org/10.1007/11678816_32 [in English].
- Jansson, D., Haugland Balsnes, A., & Durrant, C. (2022). The gesture enigma: Reconciling the prominence and insignificance of choral conductor gestures. *Research Studies in Music Education*, 44(3), 509–526. <https://doi.org/10.1177/1321103X211031778> [in English].
- Kotliarevskaya, O. I. (1996). *The variable potential of a musical work: the culturological aspect of interpretation* [PhD diss. abstract, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv] [in Ukrainian].
- Lorenzo de Reizábal, M. (2019). Analysis for conductors. From score to gestures. *ArtsEduca*, 24, 5–14. <http://dx.doi.org/10.6035/Artseduc.2019.24.1> [in English].
- Morrison, S. J., Price, H. E., Geiger, C. G., Cornacchio, R. A. (2014). Conductor gestures influence evaluations of ensemble performance. *Psychology of Music*, 5, 683–701. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00806> [in English].
- Moskalenko, V. H. (1999). On the specifics of musical interpretation. *Kyiv Musicology*, 2, 4–15 [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. H. (2013). *Lectures on musical interpretation*. Kyiv: NMAU. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th – early 21st centuries*. Fact [in Ukrainian].
- Pater, A. R. (2020). The standard of choral sound in the performance interpretation of Ukrainian sacred music. *International journal of innovative technologies in social sciences*, 5(26). <https://doi.org/10.1177/1321103X211031778>
- Phillips, B. (2018, November 1). What makes superstar conductor Gustavo Dudamel so good? *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2018/11/01/magazine/gustavo-dudamel-los-angeles-philharmonic.html> [in English].
- Tkach, Yu. S. (2018). The individual performance style of a conductor-choremaster as a subject of theoretical research. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts herald*, 3, 359–366. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327993> [in Ukrainian].

Tkach, Yu. S. (2025). Individual performance style of a conductor-choirmaster: criteria and methods of analysis. *Academy of Managerial Staff of Culture and Arts herald*, 1, 344–350. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327993> [in Ukrainian].

Tkach, Yu. S. (2012). *Individual performance style of a conductor-choirmaster: theoretical and practical aspects (on the example of the national honored academic chapel of Ukraine “Dumka”* (Publication No. 0412U002711) [PhD diss., Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv]. Academic texts of Ukraine. <https://uacademic.info/ua/document/0412U002711> [in Ukrainian].

Yurii Yanko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
People’s Artist of Ukraine, Associate Professor,
Department of Choral and Opera and Symphonic Conducting
e-mail: yuriy_yanko@gukr.net; ORCID iD: 0000-0001-9136-0551

Olena Chumak

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer,
Department of Choral and Opera and Symphonic Conducting,
e-mail: chumakolena67@gmail.com; ORCID iD: 0009-0008-3421-410X

Interpretation as a creative process: the role of the conductor’s aesthetic vision in reading a score

Statement of the problem. *The article examines interpretation as a creative process in conducting art with an emphasis on the role of the conductor’s aesthetic vision in forming a unique interpretation of a score. The problem is posed by the insufficient representation of the phenomenon of conducting interpretation in modern scientific discourse, where research related to instrumental or vocal performance prevails. Given the interdisciplinary nature of conducting, there is a need for a deeper theoretical understanding of the aesthetic, cognitive and communicative mechanisms of interpretation in this field. A brief analysis of publications indicates that most studies of interpretation in music focus on aspects of the author’s intention, performance accuracy or emotional expression. At the same time, the issues of the conductor’s subjective vision as an interpreter, his role in the formation of the artistic meaning of the work, remain without due attention. This article attempts to fill this gap.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to clarify the aesthetic and structural parameters of the conductor's interpretation and to identify the role of the conductor's personal aesthetic vision in the process of creative realization of the score. The scientific novelty lies in clarifying the concept of the conductor's aesthetic vision as an integral construction that encompasses stylistic sensitivity, imaginative thinking, intuition, value orientations, cognitive analyticity and emotional communicability. A new approach to the analysis of the conductor's interpretation as an individual artistic act, which is the result of a multi-level interaction of the objective musical text and the subjective author's concept of the performer, is proposed. The research methodology is based on a comprehensive interdisciplinary approach using the structural-analytical method, elements of comparative analysis, a phenomenological approach to understanding interpretation as an experience, as well as observation of the practice of performance and analysis of recordings.*

Research results. *The main results of the study are that the conductor's aesthetic vision significantly affects all levels of interpretation of the score – from the tempo-rhythmic pattern to the emotional dynamics of performance. The example of comparing interpretations of the same work performed by different conductors shows that even with an unchanged musical text, the artistic result largely depends on the individual aesthetic attitudes, experience, intuition and cultural guidelines of the conductor himself. It has been established that the subjective factor is not a deviation from objectivity, but on the contrary - a factor in revealing the multilayered semantics of a musical work.*

Conclusion. *The conclusions emphasize that the conductor acts not only as a technical coordinator of the performance process, but also as a full-fledged interpreter with his own artistic vision. His aesthetic vision is the content "filter", through which the score is updated in new performance contexts. Thus, interpretation in conducting is considered a multidimensional creative process, within which the artistic content is not only transmitted, but also reconstructed in accordance with epochal, cultural, social and personal meanings.*

Keywords: *aesthetic vision; musical communication; gesture; artistic interpretation; performance strategy; subjective factor; score; creative process.*

*Стаття надійшла до редакції 5.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.*

УДК [78.071.2 : 782] : 78.01

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.04>**Сидоров Максим Олександрович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: grumpy18888cat@gmail.com; ORCID iD: 0009-0008-7641-8493

Концептуалізація музичного простору у творчості хорового диригента

Проблематика простору є актуальною в сучасному музикознавстві, пов'язуючись зі специфікою музики як континуального явища. У цьому сенсі діяльність диригента є унікальною: у процесі концертно-сценічної презентації саме його воля породжує звуковий континуум твору. Тому диригентський досвід виходить за межі суто технічного керування музичним колективом, набуваючи функції моделювання онтологічної реальності музики. Пропонується філософський аналіз творчості диригента: феноменологічне поєднання мислення й тілесної дії може бути інтерпретовано як збіг духовного й тілесного буттєвих параметрів. Мета статті – з'ясувати роль простору в творчості хорового диригента в якості концептуального чинника інтерпретаційного мислення. Для розкриття специфіки творчості хорового диригента в аспекті концептуалізації музичного простору залучено філософські (онтологія творчості) та музикознавчі (семантико-комунікативний, інтерпретаційний, хорознавчий) методи. Новизна дослідження полягає у висвітленні й філософському обґрунтуванні ролі спатіальності у диригентській творчості, зміст якої розкривається не лише через акустичне звучання. Визначено, що диригентська творчість – це форма синхронізації інтелектуальних, психічних і моторних процесів, що забезпечують виконавське буття музичного твору. Концептуалізація простору реалізується диригентом через організацію звучного часу в континуумі. Постульовано, що диригентська творчість як динамічний процес інтерпретаційного мислення є не сумою окремих виконавських дій, а сутністю самоздійснення особистості. Звуковий континуум творчості диригента – не акустичний параметр, а мисленнєво-чуттєва реальність, естетична якість присутності буття-у-світі (за М. Гайдегера).

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



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

Ключові слова: *хорове мистецтво; диригент; творчість; інтерпретація; простір і час; мислення; звуковий континуум; диригентський жест.*

Постановка проблеми.

Простір і час належать до базових категорій буття та водночас є фундаментальними координатами людського мислення. У музичному мистецтві вони набувають особливої концентрації, оскільки твір композитора вирізняється складною внутрішньою організацією, структурною завершеністю й водночас, завдяки творчості виконавців, є потенційно відкритим до тлумачення свого змісту. Проблематика простору є однією з актуальних у сучасному музикознавстві й дедалі частіше осмислюється у зв'язку зі специфікою музики як континуального явища. Зазвичай у дослідженнях академічної музики акцентувалася насамперед її процесуально-часова природа, що зумовлює якість музичного становлення, тоді як просторові параметри (акустичні, художні) розглядалися як похідні, вторинні.

Якщо розуміти музику як смислову модель світу, тоді фундаментальними стають *просторові відношення, що проявляються через структуру звукових взаємодій у часі*. У цьому сенсі творчість диригента є унікальною, тому що завдяки концертно-сценічній презентації саме його воля породжує *звуковий континуум* хорового твору. Тому диригентський досвід виходить за межі суто технічного керування хором, набуваючи функції моделювання онтологічної реальності музики.

Феноменологічне поєднання мислення й тілесної дії, властиве диригентському жесту, може бути інтерпретоване як збіг духовного й тілесного буттєвих параметрів. У цьому сенсі диригентські рухи в концертній комунікації постають не лише як фізична дія, а як форма синхронізації інтелектуальних, афективних і моторних процесів, що забезпечує стихійну (на перший погляд!) організацію звукових подій. Констатуємо, що простір у хоровому диригуванні є семантичним параметром комунікації твору, відкритим до наукової дискусії предметом дослідження. *Актуальність теми* статті зумовлена

континуальною специфікою диригентської творчості як концептуалізації музичного простору, що синхронізується з реальним хронотопом буття «тут і зараз».

Останні дослідження та публікації за темою. Філософський дискурс щодо феномена творчості представлений концептом *Dasein* М. Гайдегера (Гайдегер, 2003), за яким буття й розуміння мисляться як нерозривна єдність. У світовому хорознавстві проблема простору в диригентській творчості не набула самостійного статусу. Утім є цікаві спроби узагальнення певних її аспектів. Наприклад, С. Бейст (Beyst, 2003) претендує на таке пояснення онтології музики: простір об'єктивується через рух звукових комплексів, які свідомість сприймає як голоси-персонажі. Дж. Дік (Dyck, 2022) наполягає, що музика є мистецтвом не лише слухання, а й самих звуків. Можна довідатися про тембровий простір (Wessel, 1979), просторовість музичного виконання (Hoeven & Hitters, 2020), простір «віртуальної музики» (Ryabinina et al., 2021). Автори колективної статті (Сверлюк та ін., 2022) апробували поняття «Я-концепція» як актуальне для діяльності диригента. Однак проблема концептуалізації музичного простору як специфічна для творчості диригента в новітніх працях не заявлена.

Мета статті – з'ясувати роль простору в творчості хорового диригента в якості концептуального чинника інтерпретаційного мислення.

Новизна отриманих результатів полягає в обґрунтуванні ролі спатіальності в диригентській творчості.

Методологія дослідження передбачає взаємодію загальнофілософських (*онтологія творчості*) та спеціальних музикознавчих підходів до розуміння специфіки музичного твору (*семантико-комунікативний* для визначення знакової природи тексту в акті інтерпретації твору як мистецтві спілкування; *інтерпретаційний*, скерований на особистість диригента та його когнітивну діяльність; *хорознавчий*, з огляду на специфіку оперування хоровими засобами).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Простір музичного твору є водночас безпосередньо очевидним і багатовимірним: у загальному сенсі його розуміють як систему

відношень між усіма елементами буття в кожен конкретний момент. У цьому сенсі інтуїції щодо простору в античній філософії та сучасні уявлення про нелінійність мислення, попри історичну віддаленість, виявляють типологічну спорідненість. Якщо логіка евклідової геометрії може бути прийнята за базовий умогляд, то музика, поєднуючи емпіричну чуттєвість і звукотворчу волю, становить собою інший – невидимий, духовний вимір просторових відношень.

Процесуальність музичного твору закарбована як художня цілісність через явлення його просторової структури, що сприймається слухом. Тому між музичним часом і музичною мовою існує принципова співвіднесеність: кожен елемент і рівень зв'язків елементів не лише розгортаються в часі, а й структурують ритмічні, темпоральні, синтаксичні відношення. Такий висновок корелює з концепцією Е. Ансерме, для якого закони музичного мислення укорінені в людській свідомості й доступні через слуховий досвід (Ansermet, 1989). Простір у музиці не конструюється довільно, а стає естетично очевидним у тих закономірностях, за посередництвом яких людина переживає власну причетність до світу. Музика є феноменом свідомості, що розгортається в часі з утриманням попереднього досвіду в пам'яті. Прикладом слугує мелодія, де через співвіднесення тонів виникає переживання континууму. У рухомості образу час і простір виявляються взаємооберненими: інтонаційні знаки фіксують момент часу і водночас породжують просторові ефекти. Саме тому простір музичного твору сприймається як «населений», динамічний.

Перейдемо до аргументації специфіки простору в диригентській діяльності. Тут концептуалізація звукопростору починається безпосередньо з музичної комунікації. Ідеться про якість продуктивного мислення в момент колективної творчості в системі «композитор-диригент / хор-слухач». Дослідницька позиція ускладнюється через усвідомлення поліперсональної природи хорового співу, що охоплює різні культурні дихотомії твору (наприклад, «фольклорне – авторське», «виконавське – слухачське»). У концертній комунікації диригент спирається на мисленнєвий аналіз сутнісних характеристик континууму,

створюваного ним «тут і зараз» через порівняння з тим «ідеальним» звучанням, що «утримувала» його свідомість раніше. Як результат, слухач сприймає не оригінальний витвір мистецтва, а його диригентську версію. Диригентський жест набуває семантичної функції – це візуальний сегмент звукотворення, що забезпечує координацію часу, простору та енергії звучання. Наслідком трансляції особистісної інтенції диригента в звуковий континуум стає концептуалізація музичного простору твору.

Dasein диригента має суто прагматичний зміст, реалізуючись через уявне (або реальне) диригування на різних етапах роботи і передбачаючи смислову відкритість прочитання твору. Диригент у роботі з хоровим колективом, утілюючи драматургію твору, послуговується специфічною мовою жестів. Просторові параметри диригентської творчості слід розуміти як піднесення структурно-логічної організації акустичних формант до рівня символічної мови (звучного універсуму).

Dasein твору, що інтерпретується, – це простір свідомості диригента, об'єктивований зовні засобами хорового колективу, який будує звучний континуум із власного актуального виконавського досвіду. Якщо твір є формою послання його автора, то жест диригента функціонує як комунікативне звернення, адресоване виконавцям, і через них – усім потенціальним слухачам. У слухацькому сприйнятті простір постає як багатовимірна звукова структура, що розгортається в часі.

У зв'язку з множинністю інтерпретації музичного твору постає необхідність акцентувати мову музики як символічну реальність. Символ розуміється як усталене за домовленістю із автором значення, що поєднує відкритість із ємністю форми, не зводячись до знака або умовного позначення. Особливість символізації музичного висловлювання полягає в тому, що звук і інтонація не кодують означуване, а переходять одне в одне, утворюючи смислову напругу тієї цілісності, яка звучить і не підлягає вербальному перекладу. Отже, звукові символи в музиці є континуальною формою, що сприймається у часі як *становлення*, однак потребує співвіднесення з просторовим оформленням (явленість континууму). Музичний досвід спатіалізації

пов'язаний передусім із часовим виміром, утім слід розуміти, що й простір є *апріорною формою буття* твору. Слід пам'ятати, що закони онтології діють тільки в живому виконанні, розкривають свої сенси саме у досвіді музикування. Стихійна очевидність буття музики визначає *емоційно-духовну синергію диригентського мислення, виконавської творчості та слухачького співпереживання*.

Диригентська творчість з погляду організації простору хорового твору має низку специфічних рис. Їх доцільно охарактеризувати за допомогою понять «латеральне» та «дивергентне» мислення, введені у науковий обіг Е. де Боно (див.: Новікова, 2008) та Дж. Гілфордом і Е. Торрансом (див.: Міненко & Мамчур, 2023) і вже залучені до вивчення творчого процесу (Sternberg & Lubart, 1999). Так, латеральне мислення, орієнтоване на зіставлення паралельних варіантів творчого рішення, є релевантним для диригента, бо процес управління хоровим колективом вимагає одночасної інтеграції актуального звучання партій і оперативної корекції виконавського процесу. Ця корекція часто ґрунтується на інтуїції й доступна лише тому диригентові, який здатний до *передбачення* цілісності слухового образу.

Дивергентний тип диригентського мислення пов'язаний із розгортанням внутрішнього слухового уявлення, коли окремі голоси або інструментальні лінії спершу усвідомлюються як відносно самостійні, перш ніж бути поєднаними в інтегральну якість виконавського тексту.

Спільною рисою латерального й дивергентного мислення є актуалізація простору. Простір не вербалізується у внутрішньому мовленні музикантів, проте структурує переживання суб'єктивності в процесі виконання музичного твору. У цьому зв'язку диригентську інтерпретацію доцільно розглядати як просторово-множинне явище, представлене узгодженою сукупністю партій, що формують єдиний акустично-смысловий континуум.

Диригентське мислення, таким чином, формує не лише загальний досвід переживання буття, а специфічний досвід естетичної краси хорового співу: тембрової об'ємності й фактурної координації голосів тощо. Невербальна природа цього досвіду поєднана з практичними

діями диригента, зумовлюючи принципову неможливість його повного словесного перекладу. Диригентський жест передуює звучанню і забезпечує миттєву координацію подальших звукових подій, утворюючи особливий комунікативний континуум, що поєднує авторський текст із варіативністю кожного нового виконання. У цьому сенсі *диригент постає як суб'єкт перманентного творення / буття музичного твору у часі і просторі*.

Місія диригента під час концертного виступу – сформувати смисловий континуум музичного твору, що досягається слухачами як онтологічна реальність. Диригентська жестикуляція при цьому виконує функцію візуалізації внутрішньої форми, унаочнює символічний простір. Його музична репрезентація принципово відрізняється від законів математики або зображального мистецтва: його звукова сформованість не є абстрактною конфігурацією або картиною, а постає як *актуальний досвід буття*. Простір у музиці є не прийомом зображальності, а якістю освоєння духовної реальності, способом присутності в ній людини-творця.

Симультанна єдність переживаного й ідеального простору в музиці може бути осмислена у світлі філософії *Dasein* – «присутності» як буття-у-світі (Гайдегер, 2003). *Dasein* творчості диригента характеризується екзистенціальністю та стихійною аналітикою буттєвих обставин, у яких мислення виконавців невіддільне від часового вектору дії. Така *інтеграція думки й дії* видається співвідотною зі способом буття диригента у процесі управління хоровим (оркестровим) колективом. Оперативна координація звукових подій, взаємна репрезентація ментальних і тілесно-афективних рухів, відкритість до непередбачуваності надають диригентській інтерпретації екзистенціальної свободи, що актуалізується як «присутність буття-у-світі».

Отже, художній простір як звуковий континуум хорового твору – це смислова характеристика, представлена системою звукових відношень та їх онтологічних зв'язків, через які виявляється інтуїція людського світобачення. У кульмінаційних моментах музичного переживання така інтуїція може набувати так званого «океанічного» статусу,

описаного в психологічній і філософській традиції як екстатичний досвід цілісності й причетності до універсуму (Fisher, 1976). У процесі концертного виконання це переживання охоплює і слухача, і диригента: інтерпретація стає екзистенційною подією.

У диригентській інтерпретації простір є *онтологічною основою музичного становлення*, тоді як час – це форма його актуального переживання. Така взаємодія визначає специфіку диригентського мислення як просторово орієнтованої свідомості, коли естетичне досягнення музики поєднує осмислення, дію та переживання цілісності буття. Отже, диригентська діяльність поєднує процесуальність музичного часу з унікальною «просторовою» візією. Сучасні художні практики (від відкритих форм до *performance* і просторово-звукових інсталяцій) лише візуально підтримують процес звуко- та смислотворення.

Симптоматичною для теорії простору і часу стала поява поняття контонації в працях І. Мацієвського (Мацієвський, 2002). Уведення в науковий обіг цього терміна зафіксувало статус простору в артефактах традиційної культури та композиторської творчості ХХ століття, про який раніше музикознавці не замислювалися. Вкрай необхідним було підкреслити онтологічний ***зв'язок інтонації*** (процесу) ***з контонацією*** (просторовістю).

Диригентське виконання хорового твору, попри орієнтацію на інтонаційну та ритмічну злагодженість партій, досягає естетичної повноти не через акустичну форму, а через становлення смислової цілісності – внутрішню форму, у якій навіть відхилення та корекції інтегруються в звуковий континуум завдяки місії диригента. Сенса спільного музикування полягає в гармонізації буття. Такий підхід узгоджується і з концепцією О. Фартушки (Fartushka, 2019), згідно якій диригентський текст – це цілісна просторово-часова символічна структура, що актуалізується в процесі виконання й не зводиться до суми технічно-виконавських прийомів. Простір у музиці – не похідний параметр часу виконання, а онтологічна сутність диригентського мислення, особливо в умовах хорової поліфонії, коли

формування музичного простору залежить від суголосся багатьох голосів-персонажів.

Повертаючись до проблеми спатіалізації простору, зауважимо, що в некласичній науковій картині світу час розглядається як четвертий вимір простору, похідний від нього. У культурі постмодерну емансипація часу пов'язана з екзистенціальним переживанням швидкоплинності буття. Отже, у диригентській інтерпретації простір постає як категорія присутності, тоді як час – екзистенційальної самоздійсненості.

Висновки.

1. У хоровому мистецтві концептуалізація простору реалізується диригентом через організацію зв'язного часу в континуумі. Диригентська творчість постає як динамічний процес продуктивного мислення, що поєднує чуттєві, духовні та логіко-функціональні компоненти й набуває чинності в єдності фактурно-тембрових, метроритмічних і формотворчих параметрів звучання. Вона є не сумою окремих дій диригента, а сутністю самоздійснення його особистості, спрямованого на актуальне буття музичного твору. Для диригента звуковий континуум – не тільки акустичний параметр звучання, а й мисленнєво-чуттєва реальність, естетична якість, що репрезентує спосіб його екзистенції «тут і зараз».

2. Феноменологічне поєднання духовної енергії та тілесної дії, властиве диригентському самоздійсненню, можна інтерпретувати як синтез духовного й тілесного буття (за М. Мамардашвілі). Для диригента зв'язний континуум є актом свідомості, що не підлягає вербальному перекладу без втрати естетичної очевидності. Диригент постає як деміург, здійснюючи синхронізацію інтелектуальних, психологічних і моторних процесів, що забезпечують творення мистецького продукту в звуковому континуумі. Диригентська інтерпретація формує символічне буття музичного твору у присутності численних свідків (слухацьке «я-сприймання»).

3. Хоровий твір у концертному виконанні означає *Dasein* музики, що його унаочнює диригент шляхом інтеграції локальних часових

подій у звуковий простір (континуум). І навпаки: окремі, просторово диференційовані елементи звучної форми об'єктивуються у часі, утворюючи смислову модель буття. У процесі спілкування слухач «відчуває» простір як систему відношень елементів звукового континууму, осмислює сенси в актуальному досвіді власної рефлексії. І музика під паличкою диригента самоздійснюється вже не просто як акустичний континуум, а як самодостатній **суб'єкт спілкування**.

Отже, диригентська інтерпретація – це невербальний спосіб мислення, при якому звуковий простір концептуалізується через символіку жестів і «проживається» свідомістю у часі. Диригентські дії візуалізують багатовимірність сенсів, забезпечуючи координацію функцій музичного мислення, слухового досвіду й тілесно-афективних реакцій. У цій взаємодії розкривається специфіка диригентської творчості як присутності буття-у-світі (за М. Гайдегером, 2003).

Перспектива розробки теми зумовлена необхідністю апробації дефініції простору на прикладах хорової творчості як вітчизняних композиторів (Є. Станковича, В. Сильвестрова, В. Камінського, Ю. Алжнева), так і відомих митців світу (А. Пярта, К. Дженкінса). Окрема позиція вивчення просторовості як звукового континууму стосується діяльності диригентів, зокрема з огляду на сучасні художні практики (перформанс, просторово-звукові інсталяції та ін.), які значно підсилюють роль візуального параметра хороспіву, водночас актуалізуючи роль звукопросторового континууму в глобальній культурі сьогодення.

ЛІТЕРАТУРА

- Гайдегер, М. (2003). *Буття та час = Sein und Zeit* (В. Бібіхін, Пер. з нім.). Харків: Фоліо.
- Мацієвський, І. В. (2002). *Ігри й співголосся. Контонація*. Тернопіль: Астон.
- Міненко, О. О. & Мамчур, І. В. (2023). Дивергентне мислення як складова особистісно-професійних якостей управлінського консультанта. *Вчені записки ТНУ імені В. Вернадського. Серія: Психологія*, 34/73, 4, 26–32. <https://doi.org/10.32782/2709-3093/2023.4/05>

- Новікова, О. В. (2008). *Проблема розвитку творчого мислення в системі Едварда де Боно*. [Автореф. дис. ... канд. психол. наук, АПН України, Ін-т психології імені Г. С. Сковороди, Київ].
- Сверлюк, Я., Сверлюк, Л., & Грубі, Т. (2022). Феномен професійної я-концепції майбутнього диригента оркестрового колективу. *Збірник наукових праць Національної академії Державної прикордонної служби України*, 30(3), 474–485. <https://doi.org/10.32453/pedzbirnyk.v30i3.1237>
- Ansermet, E. (1989). *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Robert Laffont.
- Beyst, S. (2003). *Musical space and its inhabitants: an inquiry into three kinds of audible space*. D-sites. <http://d-sites.net/english/musicalspace.html>
- Dyck, J., (2022). Spatial music. *European journal of philosophy*, 30(1), 279–292. <https://doi.org/10.1111/ejop.12632>
- Fartushka, O. (2019). Choral polyphony as a methodological problem of the contemporary research in choral singing. *European Journal of Arts*, 3, 37–42. <https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-37-42>
- Fisher, D. J. (1976), Sigmund Freud and Romain Rolland: The terrestrial animal and his great oceanic friend. *American Imago*, 33(1), 1–59. <http://www.jstor.org/stable/26303019>.
- Hoeven van der, A., & Hitters, E. (2020). The spatial value of live music: Performing, (re)developing and narrating urban spaces. *Geoforum*, 117, 154–164. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2020.09.016>
- Ryabinina, O., Trynyak, M., Kovalenko, I., Kalnytskyi, E., & Kharlamov, M. (2021). Postdigital practice and spatial specificity of music. *Revista Inclusiones*, 8(1), 229–240. <http://repositsc.nuczu.edu.ua/handle/123456789/18355>
- Sternberg, R. J., & Lubart, T. I. (1999). The concept of creativity: Prospects and paradigms. In R. J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity* (pp. 3–15). Cambridge University Press.
- Wessel, D. L. (1979). Timbre space as a musical control structure. *Computer music journal*, 3(2), 45–52. <https://doi.org/10.2307/3680283>

REFERENCES

- Ansermet, E. (1989). *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* [*The foundations of music in human consciousness*]. Robert Laffont. ISBN: 978-2221058152 [in French].
- Beyst, S. (2003). *Musical space and its inhabitants: an inquiry into three kinds of audible space*. D-sites <http://d-sites.net/english/musicalspace.html> [in English].

- Dyck, J., (2022). Spatial music. *European journal of philosophy*, 30(1), 279–292. <https://doi.org/10.1111/ejop.12632> [in English].
- Fartushka, O. (2019). Choral polyphony as a methodological problem of the contemporary research in choral singing. *European Journal of Arts*, 3, 37–42. <https://doi.org/10.29013/EJA-19-3-37-42> [in English].
- Fisher, D. J. (1976), Sigmund Freud and Romain Rolland: The terrestrial animal and his great oceanic friend. *American Imago*, 33(1), 1–59. <http://www.jstor.org/stable/26303019> [in English].
- Heidegger, M. (2003). *Being and Time = Sein und Zeit* (V. Bibikhin, Trans. from German). Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
- Hoeven van der, A., & Hitters, E. (2020). The spatial value of live music: Performing, (re)developing and narrating urban spaces. *Geoforum*, 117, 154–164. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2020.09.016> [in English].
- Matsievsky, I. V. (2002). *Games and Consonance. Contonation*. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Minenko, O. O. & Mamchur, I. V. (2023). Divergent thinking as a component of the personal and professional qualities of a management consultant. *Scientific notes of the Vernadskyi Ternopil National University. Series: Psychology*, 34/73, 4, 26–32. <https://doi.org/10.32782/2709-3093/2023.4/05> [in Ukrainian].
- Novikova, O. V. (2008). *The problem of developing creative thinking in the system by Edward de Bono*. [Abstract of PhD diss. in Psychology Sciences, Academy of Sciences of Ukraine, H. S. Skovoroda Institute of Psychology, Kyiv] [in Ukrainian].
- Ryabinina, O., Trynyak, M., Kovalenko, I., Kalnytskyi, E., & Kharlamov, M. (2021). Postdigital practice and spatial specificity of music. *Revista Inclusiones*, 8(1), 229–240. <http://repositsc.nuczu.edu.ua/handle/123456789/18355> [in English].
- Sternberg, R. J., & Lubart, T. I. (1999). The concept of creativity: Prospects and paradigms. In R. J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity* (pp. 3–15). Cambridge University Press [in English].
- Sverliuk, Ya., Sverliuk, L., & Grubi, T. (2022). The phenomenon of professional self-concept of a future conductor of an orchestra. *Collection of scientific papers of the National Academy of the State Border Guard Service of Ukraine*, 30(3), 474–485. <https://doi.org/10.32453/pedzbirnyk.v30i3.1237> [in Ukrainian].
- Wessel, D. L. (1979). Timbre space as a musical control structure. *Computer music journal*, 3(2), 45–52. <https://doi.org/10.2307/3680283> [in English].

Maxym Sydorov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
postgraduate student, the Department of Interpretology and Music Analysis
e-mail: grumpy18888cat@gmail.com
ORCID iD: 0009-0008-7641-8493

The conceptualization of musical space in the creative practice of a choral conductor

Statement of the problem. *From the perspective of the conceptualization of space in music, the creative activity of a conductor is unique: it is precisely the conductor's volitional action that generates the sonic continuum of a choral work. The phenomenological unity of thought and bodily action inherent in the conducting gesture may be interpreted as a coincidence of the spiritual and the corporeal existential parameters. Conducting gesture represents a form of synchronization of intellectual, psychological, and motor processes that ensure the performance existence of a musical composition.*

Recent research and publications. *In philosophical discourse, the problem of space is addressed through the concept of 'Dasein' developed by Martin Heidegger, according to which being and understanding constitute an inseparable unity. The identity between the musical system and the structure of the universe is explored in the works of Ernest Ansermet. The philosopher Stefan Beyst interprets musical space through the movement of sound complexes perceived by consciousness as voices or sonic "characters". In Ukrainian choral scholarship, however, the problem of the conceptualization of space in the conductor's creative activity has not yet acquired an independent research status.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to examine the role of space in a choral conductor's creative practice as a conceptual factor in shaping musical interpretation. The methodological basis of the study presumes the interaction between philosophical and musicological approaches to the musical work. The philosophical dimension draws on the ontology of artistic creativity. The musicological perspective combines several approaches: the semantic-communicative approach, which defines the sign nature of the musical text; the interpretative approach, which focuses on the conductor's personality and cognitive activity; and choral studies, which take into account the specific features of musical thinking in the context of choral means. The novelty of the obtained results lies in substantiating the role of spatiality in the conductor's work.*

Research results. *The article examines lateral and divergent types of the conductor's thinking. Both involve the activation of a form of space that is not verbalized but structures the subjective experience arising in the process of musical performance. Conducting interpretation is understood as a spatial-continual phenomenon represented by a coordinated set of choral parts forming a unified ontological reality. The conductor's thinking shapes not only the general experience of the work's being but also a specific experience of aesthetic reinterpretation of the original composition. The nonverbal nature of this experience is inseparable from the conductor's practical actions and from the fundamental impossibility of translating it fully into verbal form. The conducting gesture precedes the sounding result, ensuring the instantaneous coordination of subsequent sonic events. In this sense, the conductor appears as the subject of a new ontology – the performance mode of musical being within the symbolic space of the work's sonic continuum.*

Conclusion. *In choral art, the conceptualization of space is realized by the conductor through the organization of sounding time within a continuum. Conducting creativity emerges as a dynamic process of productive thinking that integrates sensory, spiritual, and logical-functional components and becomes effective through the unity of textural-timbre, metric-rhythmic, and form-generating parameters of sound. It is not merely a sum of individual performance actions but rather the essence of the conductor's personal self-realization directed toward the actualized being of the musical work. Consequently, for the conductor the sonic continuum is not simply an acoustic parameter but a cognitive-sensory reality and an aesthetic quality representing a mode of existence experienced "here and now".*

Keywords: *choral art; conductor; creativity; interpretation; musical space and time; musical thinking; sound continuum; conductor's gesture.*

*Стаття надійшла до редакції 25.12.2025,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.*

УДК 780.647.2.071.2(477.54)(092):785.7

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.05>**Єгоров Єгор Олегович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики

e-mail: egorov.eg1997@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-3716-8977

**Баянно-ансамблева творчість О. Міщенка як явище
інтегративного виконавства:
чотирикомпонентний компаративний аналіз**

Статтю присвячено комплексному аналізу баянно-ансамблевої творчості заслуженого артиста України, професора Олександра Міщенка. Визначено системну природу його мистецької діяльності, що узагальнюється поняттям інтегративного виконавства, яке цілісно охоплює художній процес – від зародження ідеї до її втілення. З метою комплексного осмислення матеріалізованих рівнів цього процесу запропоновано інноваційний метод – компаративний чотирикомпонентний аналіз, оснований на порівнянні суб'єктів творчої діяльності Митця (аранжування, виконання, наукове осмислення), які постають у результаті трансформацій, що відбуваються з «об'єктом відтворення» (за О. Роценко). Виклад теоретико-практичних засад введеної методології здійснено на прикладі аналізу «Бадинерії» з Оркестрової сюїти № 2 h-moll Й. С. Баха в аранжуванні О. Міщенка для баянного дуету.

Ключові слова: баянно-ансамблева творчість, компаративний чотирикомпонентний аналіз; інтегративне виконавство; аранжування; музика бароко; музичний твір; творчий процес.

Постановка проблеми.

Творчий шлях заслуженого артиста України, професора Олександра Міщенка (1956–2018) нерозривно пов'язаний із розвитком баянно-ансамблевої культури. Важливу роль у цьому процесі відіграла

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



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

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

його 20-річна співпраця (1979–1999) із заслуженим діячем мистецтв України, професором Ігорем Снедковим (1954–2024). Дует цих непересічних музикантів став не лише взірцем високої виконавської майстерності, а й осередком інтенсивної творчої взаємодії, яка сприяла професійному зростанню обох митців – у виконавсько-інтерпретаційному, аранжувальному, науково-методичному вимірах.

Яскравим виявом цієї багатовекторної діяльності є спадщина Олександра Міщенка, у якій баянний ансамбль постає як простір синтезу цих трьох ключових аспектів: аранжування, виконавства та його наукового осмислення. У роботі над музичними творами ця триєдність розкривається як цілісний процес, у якому кожен рівень перебуває у взаємодії з іншими. Такий зв'язок не лише виявляє багаторівневу трансформацію композиторського задуму, а й окреслює структурну природу баянно-ансамблевої творчості О. Міщенка.

Це зумовлює необхідність введення спеціального аналітичного інструментарію – *компаративного чотирикомпонентного аналізу*, спрямованого на дослідження структурних елементів баянно-ансамблевої діяльності Маестро в їх системній єдності. **Актуальність** такого дослідження зумовлена необхідністю цілісного осмислення творчого процесу, притаманного О. Міщенку.

Запропонована чотирикомпонентна модель (*композиторський, аранжувальний, виконавський і науково-дослідницький рівні*) базується на конкретних матеріальних носіях, проте є важливою й ідейна складова, що виникає в індивідуальній свідомості Митця ще до етапу реалізації творчих задумів. Цей глибинний, смислово-інтенційний вимір можна означити як *інтегративне виконавство* – комплексну форму музичного мислення музиканта-виконавця, що охоплює весь творчий процес, від ідеї до її втілення.

Введення поняття «інтегративне виконавство» й розкриття системної природи баянно-ансамблевої творчості О. Міщенка крізь призму новітнього підходу – компаративного чотирикомпонентного аналізу, що дозволяє комплексно оцінити взаємодію рівнів творчості Майстра, визначає **новизну запропонованого дослідження**.

Останні дослідження і публікації за вибраною темою. Попри масштабність мистецької постаті О. Міщенка та його значний творчий спадок, дослідження його творчої біографії та внеску в розвиток баянного ансамблевого мистецтва України були відсутні до висвітлення їх автором цієї статті в матеріалах дипломної магістерської роботи (Єгоров, 2023а) та нещодавніх публікаціях (Єгоров, 2023b, 2024). Реконструкція творчого шляху баянного дуету О. Міщенка та І. Снедкова базується на дослідженнях спадщини харківської баянної школи (Снедкова, 2014), публікаціях О. Міщенка, що мають методичну спрямованість (Міщенко, 2001), та нотних виданнях (Міщенко, 2007).

Мета цієї статті – розкрити структурну природу баянно-ансамблевої творчості Олександра Міщенка.

Для досягнення цієї мети передбачено вирішення низки **завдань**:

- дослідити системну природу баянно-ансамблевої діяльності О. Міщенка;
- ввести поняття інтегративного виконавства;
- розробити компаративний чотирикомпонентний метод аналізу;
- здійснити аналіз окремих зразків баянно-ансамблевої творчості Митця крізь призму введеної методології.

Таким чином, *об'єктом* дослідження виступає баянно-ансамблева творчість О. Міщенка, а *предметом* – її внутрішня структура.

Методологія дослідження. Застосовано кілька підходів і методів:

- системний підхід використано для аналізу творчості О. Міщенка як цілісної системи взаємопов'язаних елементів;
- дедуктивний метод орієнтує хід дослідження від загального до конкретного;
- метод реконструкції направлений на відтворення властивого О. Міщенку творчого процесу;
- музично-текстологічний метод залучено для вивчення й осмислення музичних текстів;
- центральним аналітичним інструментом дослідження є компаративний чотирикомпонентний аналіз, що дозволяє зіставити рівні

баянно-ансамблевій творчості О. Міщенка та розкрити їх взаємозв'язки в єдиному мистецькому процесі.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Ім'я Олександра Міщенка добре відоме не лише в колах баяністів, а й серед широкого музичного загалу. Баянне ансамблеве виконавство стало цариною, де його талант проявив себе найбільш яскраво, проте творча діяльність Маестро охопила також аранжувальний та дослідницький напрями. Як вже йшлося, у якості виконавця він здобув широке визнання у складі дуету з Ігорем Снедковим, демонструючи високу культуру ансамблевої гри. Як аранжувальник, він активно розширював баянний ансамблевий репертуар, створюючи високохудожні версії музичних композицій, що відкривали нові виражальні можливості інструмента. Дослідницька діяльність музиканта також була тісно пов'язана з розвитком баянного ансамблю: він аналізував особливості ансамблевого виконавства, розробляв методичні підходи до вдосконалення взаємодії музикантів, збагачуючи цю сферу новими концепціями та ідеями.

Напрями баянно-ансамблевої творчості Маестро (виконавець, аранжувальник, дослідник) тісно переплітаються між собою, що засвідчує матеріал конкретних музичних творів. Отже, для подальшого дослідження доцільно вибрати такий музичний твір, який би став своєрідною точкою перетину його особистісно-творчих проєкцій, водночас яскраво відображаючи структурні засади його баянно-ансамблевої творчості; у процесі добору доречно враховувати й коло зацікавлень Митця.

Так, О. Міщенком видано шість нотних збірок, у яких представлено 35 аранжувань композицій для ансамблю баянів, серед них 13 – це класичні опуси, де 11 належать до барокової доби. Серед цієї музики вирізняються дев'ять творів крупної форми, чотири з яких належать Й. С. Баху.

Відтак дедуктивним шляхом визначено пріоритетну гілку аранжувального доробку Олександра Володимировича, яка резонує з однією з ліній його дослідницьких пошуків – він є автором монографії

«Інтерпретація музики бароко ансамблем баяністів» (Міщенко, 2007). При цьому серед чотирьох аранжувань творів Й. С. Баха лише Оркестрова сюїта № 2 (*h-moll*) BWV 1067 входила до репертуару дуету «О. Міщенко – І. Снедков».

Отже, з урахуванням вищенаведених параметрів її було вибрано в якості матеріалу дослідження, що надає можливість унаочнити взаємодію основних напрямів творчості О. Міщенка – аранжувального, дослідницького та виконавського. Однак, оскільки аналізується конкретний музичний твір, до них додається ще один текстовий компонент – композиторський. Специфіка матеріалу дослідження потребувала введення відповідного аналітичного інструмента, яким став чотирикомпонентний компаративний аналіз як дослідницький метод. Його сутність полягає у порівнянні суб'єктів творчої діяльності митця, які постають у результаті трансформацій, що відбуваються з «об'єктом відтворення» (Рощенко, 1988: 15). Об'єктом відтворення у нашому дослідженні є чужий композиторський текст, а суб'єктами творчої діяльності О. Міщенка – його аранжування, концертні виконання та наукові напрацювання.

З урахуванням наших попередніх напрацювань щодо творчої універсальності О. Міщенка (Єгоров, 2024) можна дійти висновку, що матеріалізації його численних художніх ідей передувало їх попереднє інтуїтивне передбачення та раціональне осмислення, певне концепціювання творчого процесу, що виникало ще до будь-якого втілення задуму й охоплювало всі його майбутні рівні. Такий тип мислення слід визначити як інтегративний, а оскільки іпостась виконавця є провідною у системі властивого О. Міщенку творчого універсалізму, це формує підґрунтя для того, що ми означимо як «інтегративне виконавство».

Інтегративне виконавство – категорія музикознавства, яка відображає особливий тип музичного мислення музиканта-виконавця: його здатність до поєднання кількох рівнів творчої роботи над об'єктом відтворення в єдиному художньо-смысловому полі.

Інтегративне виконавство потребує наявності системи щонайменше з трьох елементів, де обов'язковою діадою є об'єкт відтворення та

виконавство, а третій та можливі наступні компоненти є індивідуалізованими та варіативними. Інтегративне виконавство у творчості О. Міщенка – це своєрідний метарівень баянно-ансамблевої творчості, на якому до двох базових компонентів долучаються аранжувальний та дослідницький рівні. Творче мислення О. Міщенка можна визначити як шлях «від інтелекту до інтелекту», де відбувається поступове виключення інтуїтивного – первинне раціональне концепціювання майбутнього творчого процесу в остаточному результаті трансформується в його ґрунтовне наукове осмислення.

Отже, поняття інтегративного виконавства допомагає нам у цілісному охопленні системної природи творчості О. Міщенка та формує світоглядну основу для введення чотирикомпонентного компаративного аналізу – як аналітичного інструментарію, здатного забезпечити внутрішню єдність усіх рівнів баянно-ансамблевої творчості митця.

Доцільно пояснити вищевикладені теоретичні положення на конкретних прикладах. Компаративний чотирикомпонентний аналіз складається з певних етапів.

І. Зіставлення композиторського та аранжувального компонентів.

На цьому етапі за допомогою музично-текстологічного методу аналізуємо тексти оригіналу та аранжування й встановлюємо їх інтертекстуальні зв'язки (Грібіненко, 2023: 12).

Важливими критеріями тут є:

- загальні відомості про твір;
- збереження або трансформація композиторського задуму в ході аранжування;
- вплив аранжування на жанрову природу твору та його художню виразність.

Оркестрова сюїта № 2 сі-мінор, BWV 1067, Й. С. Баха – один із найвідоміших творів композитора для камерного оркестру, написаний, імовірно, під час його роботи в Лейпцигу близько 1738–1739 років. Це семичастинна сюїта, де провідну партію виконує духовий інструмент – флейта-траверсо. Склад оркестру: флейта-траверсо соло, струнні (скрипки I і II, альти, віолончелі, контрабас) та

basso continuo (клавесин або орган). Структура: *Ouverture, Rondeau, Sarabande, Bourrée I & II, Polonaise, Menuet, Badinerie*.

Й. С. Бах поєднує в цьому творі дві європейські традиції – французької придворної танцювальної сюїти й італійського концертного стилю. Основою твору є французька модель, що простежується у загальній формі та жанровій природі частин. Сюїта відкривається французькою увертюрою з характерним пунктирним ритмом і фугованим швидким розділом, після чого йде низка танців – *Rondeau, Sarabande, Bourrée I & II, Polonaise, Menuet*. Вони побудовані за чіткими метроритмічними схемами, насичені витонченою орнаментикою і характеризуються аристократичною стриманістю виразності, що відповідає стилю музики французького двору.

Водночас у Сюїті помітний потужний вплив італійської традиції, передусім у трактуванні флейти-траверсо як сольного інструмента. На відміну від суто французьких зразків, де провідна партія розподіляється більш рівномірно між голосами, тут соліст активно змагається з оркестром, використовуючи віртуозні пасажі, арпеджіо, швидкі мелодичні прикраси. Італійський принцип *concertato* проявляється в постійному чергуванні *tutti* й *solo*, у яскравих динамічних контрастах і виразній кантиленній мелодиці. Особливо показовим є фінал – *Badinerie*, що виходить за межі традиційного танцю і постає як блискучий сольний номер у дусі італійського фіналу.

Таким чином, Сюїту BWV 1067 можна вважати зразком стилістичного синтезу, де французька врівноваженість та елегантність поєднуються з італійською віртуозністю й концертністю. Цей сплав надає Сюїті особливої виразності, а партії флейти – роль своєрідного «оповідача», який веде діалог з оркестром, поєднуючи придворну витонченість із концертною ефектністю.

При аранжуванні Сюїти для баянного дуету О. Міщенко вибрав лише 2-й, 4-й, 6-й та 7-й номери. Можемо припустити, що такий вибір зумовлений кількома факторами. По-перше, це контрастність і динаміка – вибрані частини різняться за настроєм і темпом, що створює ефектну програму для сценічного виконання, тим паче, що концертні

програми ансамблю О. Міщенка та І. Снедкова часто починалися саме із цього номера. Рондо своїм помірно швидким темпом та величним характером залучає виконавців і слухачів до настрою музики барокової доби, а Буре енергійним, навіть дещо напористим звучанням яскраво з ним контрастує. Так само відбувається діалог між витонченим та граційним Менуетом і жвавою віртуозною Бадинерією. По-друге, вибір матеріалу зумовлений художніми та технічними можливостями дуету баяністів, на що звертає увагу сам автор аранжувань: «Найбільш переконливо в ансамблі баянів прозвучать ті твори, в яких художні та технічні особливості відповідають звуковій природі й можливостям баянного ансамблю. Умовно кажучи, виражальний діапазон ансамблю має відповідати образному змісту музичного твору. Подібна сумісність двох “діапазонів” – образно-змістового, закладеного в самому творі, і виражального, наявного у виконавців, – є тим “індикатором”, тією, “формулою”, яка значно полегшує виконання поставленого завдання» (Міщенко, 2001: 87).

Відзначимо прозорість бахівської партитури: одноголосний виклад кожної з партій, відсутність складних ритмічних фігур, а також ідентичність партій флейти та першої скрипки (крім окремих сольних фрагментів). Партія чембало виписана цифровкою, що залишає простір для інтерпретації та гнучкості акомпанементу.

В аранжуванні для баянного дуету оркестрова фактура втілена логічно й майстерно. Розподіл сольних, акомпанувальних та контрапунктових функцій побудований на принципі «взаємоперетікання» ролей партій першого та другого баянів, що створює ефект поліфонічної взаємодії.

Порівнюючи з оригіналом, відзначимо, що О. Міщенко ювелірно та доречно доповнив аранжування окремими інтервалами та голосами. Ці зміни не порушують стилістичної цілісності твору, а навпаки – збагачують його гармонічну палітру. Завдяки широким тембровим можливостям сучасного баяна звучання ансамблю набуває більшої глибини та об’ємності, наближаючись до оркестрового.

Варто відзначити й ретельну увагу аранжувальника до фіксації виконавських нюансів у нотному тексті. Позначки темпу й характеру, динамічні відтінки, тонкощі фразування, реєстрування, деталізація штрихів – усе це свідчить про глибоке розуміння автором стилю Й. С. Баха. Інтерпретаційні рішення О. Міщенка не лише відтворюють структурну й художню логіку оригіналу, але й додають твору нових виразних барв, що дозволяє слухачеві сприймати його в сучасному виконавському контексті.

У межах нашого дослідження є доцільним висвітлення специфіки аранжувальної роботи з текстом оригіналу на прикладі добре відомої «Бадинерії» Й. С. Баха. Оскільки в цій частині флейта солює, то, на перший погляд, може здатися, що її партію буде доручено одному з баянів. Однак в оригінальному тексті яскраво виражена тема, що дійсно спочатку звучить у флейти, у другій половині шостого такту переходить до партії першої скрипки і через чотири такти знов повертається до флейти. Отже, хоча флейта й залишається сольним інструментом, поява тематичної лінії у групі перших скрипок та її забарвлення півтонами надає у зазначеному фрагменті очевидну перевагу струнним, адже композитором забарвлена партія не тільки першої скрипки, але й ходи басів, які звучать помітно й виразно і знов вщухають з поверненням флейтової ініціативи.

У О. Міщенка основна тема «Бадинерії» викладена в партії одного з баянів у своєму яскраво вираженому вигляді, тобто у синкрезисі партії флейти і першої скрипки. Проте виконання сольної партії протягом твору не закріплено автором аранжування за одним з інструментів ансамблю, а побудовано на засадах чергування ролей.

Лінію супроводу опрацьовано відповідно до вищеописаного принципу адаптації матеріалу, що дозволило гармонійно інтегрувати в праву клавіатуру баяна, що акомпанує, партії першої та другої скрипки й альту. Прагнучи точно передати зміст оригіналу, автор аранжування зумів досягти як практичної зручності, так і органічного звучання баянного викладення.

Партії віолончелі та контрабаса перенесені в партію лівої руки, нерідко дублюючись обома баянами. Можливі й інші варіанти: партію лівої руки може грати лише один виконавець, виконання може відбуватися в октаву, а самі партії можуть як збігатися, так і містити незначні відмінності.

Таким чином, спираючись на результати першого етапу аналізу, що полягав у зіставленні композиторського та аранжувального компонентів, переходимо до наступного етапу дослідження.

II. Зіставлення аранжувального та виконавського компонентів.

На цьому рівні аналізу розглядається, як виконавська практика втілює та інтерпретує аранжувальні рішення, що дозволяє глибше зрозуміти їхню роль у фінальному звучанні твору.

На цьому етапі постають такі питання:

- взаємодія тексту аранжування та виконавського тексту;
- виконавська майстерність та її психологічна складова;
- інтерпретаційний аспект.

За умови втілення художнього задуму, коли аранжувальник виступає як виконавець власних творів, взаємодія аранжувального й виконавського компонентів досягає особливої гармонії та довершеності. Такий тип комунікації мінімілізує можливу дистанцію між аранжуванням і його сценічним утіленням, забезпечуючи максимальну відповідність задуму та його виконання.

Оскільки матеріалом для аналізу є аранжування, створене О. Міщенком для виконання в дуєті з І. Снедковим, набирають сили питання ансамблевої взаємодії й психологічна складова виконавської майстерності, які впливають на інтерпретацію аранжувальних рішень.

Продовжуючи лінію попереднього етапу дослідження, зосередимося на «Бадинерії» з Оркестрової сюїти № 2 *h-moll*, BWV 1067 Й. С. Баха – одному з найвідоміших зразків світової класики. Завдяки своїй популярності й характерній стилістиці, цей твір є яскравим матеріалом для порівняльного аналізу. Перш за все цікаво зіставити звучання твору в оригінальному інструментальному складі й у баянній ансамблевій версії.

Звучання сольної флейти у супроводі камерного оркестру вельми органічно відтворюється дуєтом баяністів, де компактність і гнучкість акомпанементу втілюється широким діапазоном динамічних та артикуляційних можливостей баяна, а наближення до флейтового звучання досягається за допомогою темброрегістрів сучасного інструмента. Такий підхід має на меті збереження художнього задуму композитора й «духу» твору, але водночас і створення його самостійної високохудожньої версії, а не копії. Особлива ж увага до тембру викликана широкими тембровими ресурсами баяна, щодо яких О. Міщенко зазначає: «У переважній більшості стилів зміст твору передбачає скоріше різноманіття звукових барв, аніж зв'язок із тембром конкретного інструмента. Ця обставина дає баяністам величезну перевагу над іншими виконавцями. Усі академічні інструменти, за винятком органа, за своїми звуковими якостями “монохромні”, “одноколірні”. На них можливі відтінки лише одного-єдиного тембру, які досягаються за допомогою артикуляції. Звук сучасного баяна “поліхромний”, “різноколірний” або, як кажуть, багатотембровий. Ця характерна властивість інструмента має бути використаною автором перекладення» (Міщенко, 2001: 91–92).

Перелічені нюанси, втілені в тексті аранжування, за участю музикантів «оживають» і перетворюються у виконавський текст. На цьому етапі нотний матеріал перестає бути лише фіксованим кодом – він трансформується в живу звукову тканину. Набирають сили не лише питання технічної виконавської майстерності, але й тонкі аспекти психологічної взаємодії між виконавцями. Багаторічний і повний творчих звершень шлях славетного дуєту харківських баяністів О. Міщенка та І. Снедкова є яскравим прикладом цієї взаємодії. Коли слухаєш гру цих блискучих музикантів, складається стійке враження абсолютної злагодженості й ансамблевої довершеності. Чи це результат схожості партнерів, чи навпаки – це варто дослідити.

Відправною точкою у цьому дослідженні може бути думка Л. Снедкової, яка вважає, що хоч взаємодія партнерів відбувається на паритетних засадах, але їхні індивідуальні риси мають суттєві

відмінності. Зокрема, дослідниця пише: «Манера виконання О. Міщенка вирізняється дисциплінованістю думки, суворістю форми, певним раціоналізмом виконавського мислення. Стиль музикування І. Снедкова сприймається як більш темпераментний, імпульсивний, суб'єктивно-екстравертний (звідси елементи естрадного куражу). Іншими словами, в цьому ансамблевому колективі – дві полярні творчі індивідуальності, які в процесі спільного музикування створюють якісно новий виконавський стиль» (Снедкова, 2014: 387).

Із цією авторитетною думкою важко не погодитися, проте ракурс нашого дослідження дозволяє глибше зануритися у виконавський і психологічний аспекти сумісної діяльності цих яскравих музикантів.

Як було зазначено, часто здійснені О. Міщенком аранжування побудовані на принципі чергування ролей між партіями протягом твору. «Бадинерія» – яскраве цьому підтвердження: впізнаване соло звучить спочатку в О. Міщенка, а через 16 тактів тему виконує вже І. Снедков. Почути ж цей обмін функціями у форматі аудіозапису навіть вибагливому слухачеві майже неможливо в силу ансамблевої злагодженості й майстерності кожного музиканта.

Це свідчить про наявність не лише технічної досконалості, але й спільної концепції, що визначає характер інтерпретації музичного матеріалу. У цьому сенсі їхнє виконання постає не просто як сума індивідуальних зусиль, а як цілісний творчий процес, де кожен з виконавців не лише реалізує власну інтерпретацію, але й тонко реагує на виражальні імпульси партнера. Саме така взаємодія, підкріплена роками спільної праці, формує феномен ансамблю, у якому межа між «я» і «ми» стирається, поступаючись місцем єдиному музичному «я» дуету.

На нашу думку, це є можливим у тому випадку, якщо кожен партнер вміщує в себе яскраво виражені характерні риси іншого у тій чи іншій пропорції. Якщо того вимагає художній образ, вдумливий і раціональний О. Міщенко здатний до проявів екстравертності й імпульсивності, а більш темпераментний та імпровізаційний І. Снедков вміє стає виваженим аналітиком.

На прикладі виконання дуетом «Бадинерії» Й. С. Баха можемо переконатися й у тому, що між музикантами відбувається не тільки психологічний обмін, але й обмін майстерністю – О. Міщенко вибирає від свого партнера емоційний характер виконання, технічну розкутість, у свою чергу, І. Снедков наслідує від напарника широку артикуляційну палітру й розуміння музичної форми.

Усі ці нюанси чинять безпосередній вплив на інтерпретаційний аспект, який у цьому випадку виявляється не лише у свідомому художньому виборі, а й у гнучкій взаємодії музикантів під час виконання. У «Бадинерії» Й. С. Баха це проявляється в тонкому діалозі: ініціатива одного викликає миттєву реакцію другого, а музична думка в процесі взаємопроникнення їх творчих інтенцій розвивається спільно, як цілісний художній організм.

Таким чином, дует О. Міщенка й І. Снедкова постає як єдина інтерпретаційна свідомість, де індивідуальне підпорядковується спільному художньому задуму, створюючи цілісний, переконливий образ твору.

III. *Зіставлення аранжувального, виконавського та дослідницького компонентів.*

На цьому етапі розглядається, яким чином наукові дослідження впливають на процес аранжування та виконання музичного твору, пояснюючи його, а саме:

- роль дослідницького компонента в контексті аналізу;
- взаємодія теорії та практики;
- дослідницька призма у конкретних прикладах.

Дослідницький компонент постає як завершальний елемент чотириконтентної структури. Перші три – композиторський текст, текст аранжування та виконавський текст – спрямовані на досягнення головної мети твору: його звучання. Натомість дослідницький текст покликаний забезпечити цілісне осмислення й узагальнення досвіду, закладеного в попередніх компонентах.

У цьому контексті дослідницький компонент не є лише аналітичним інструментом – він виконує функцію своєрідного «містка»

між практикою і теорією. Завдяки дослідженню стає можливим не тільки реконструювати авторський задум чи виконавське бачення, а й віднайти нові інтерпретаційні горизонти, які виходять за межі первинного задуму твору. Дослідницький підхід дозволяє враховувати історичні, стилістичні, жанрові, культурні та психологічні аспекти, які безпосередньо впливають на формування як аранжувального, так і виконавського бачення. Таким чином, дослідницький текст постає як синтез попередніх рівнів, збагачений інтелектуальним осмисленням та критичним аналізом.

У нашому ж випадку, коли в творчості Митця вже представлено аранжувальний та виконавський компоненти, дослідницька складова постає як теоретичне усвідомлення й узагальнення окремих аспектів його практичної діяльності, а відтак і певною мірою гармонізує структуру баянно-ансамблевої творчості О. Міщенка.

Важливо зазначити, що Олександр Володимирович був наділений неабияким науковим хистом, розвинути який йому допомогли факультативні заняття на історико-теоретичному відділенні під час навчання у консерваторії. У його дослідницькому доробку містяться численні наукові статті, методичні рекомендації, навчальні посібники, робота над якими тривала близько 30 років – у період з 1989 по 2018 рік. Більшість із них присвячена проблематиці баянного ансамблевого музикування, зокрема, особливу увагу приділено питанням інтерпретації музики Бароко, що є для нас надзвичайно цікавим. На цьому етапі нашого чотирикомпонентного компаративного аналізу важливим видається висвітлення поглядів О. Міщенка на виконавський аспект саме кризь теоретичну призму.

Доречним і корисним є виконавський коментар Олександра Володимировича, розміщений у навчальному посібнику «Інтерпретація музики бароко ансамблем баяністів» (2007), у якому надано цінні рекомендації щодо виконання барокових творів із позицій темпу, динаміки, артикуляції, реєстрування. Універсальний характер цього дослідження уможливлює його використання щодо «Бадинерії» Й. С. Баха, а також допомагає нам глибше зрозуміти ті чи інші аран-

жувальні й виконавські рішення О. Міщенка. Наприклад, з позицій темпу: «Під час визначення рухливих темпів баяністам слід враховувати можливості мовленнєвої дикції. Для цього потрібно максимально чітко проартикулювати язиком (на склад «та-та-та-та») найшвидші пасажі у творі. Якщо чіткість дикції втрачається, отже, темп завищений» (Міщенко, 2007: 125).

Щодо вибору динаміки віднаходимо такі влучні коментарі: «Можливості баяна дозволяють виконавцю виразно інтонувати мелодію, надавати рельєфності фразуванню, підкреслювати поступове нарощування або послаблення емоційної напруги за допомогою *crescendo* чи *diminuendo*. Водночас слід пам'ятати, що барокове фразування менш чуттєве й виразне порівняно з романтичним. Якщо динамічний рельєф у музиці композиторів-романтиків можна образно порівняти з високими гірськими вершинами, які раптово вивергають гейзери, то динамічний план у творах стародавніх майстрів більше нагадує ландшафт плоскогір'я. Отже, переважати має терасоподібна динаміка, що підкреслює масштабність думки та стрункість загальної композиції. Гнучко змінювана динаміка, на мою думку, є доповнювальною. Вона допомагає виконавцям уникнути статичності музичної драматургії та одухотворює архітектуру цілого» (там само: 127).

Стосовно артикуляційних прийомів корисними є такі рекомендації: «Адже вони визначаються конкретним смисловим змістом музики й у різних стилях інтерпретуються по-різному. Оскільки для мистецтва бароко не властиві категорії потворного, низького, саркастичного, то неприйнятним буде й агресивне, різке, сухе звукоутворення. Особливо це стосується таких штрихів, як *marcato*, *staccato*, *martellato*. Кожен із зазначених штрихів має мати об'ємний, соковитий тон, насичений багатим спектром обертонів. Саме така артикуляційна естетика баянного ансамблю найбільш повно відповідає піднесено-духовному світові музики бароко» (там само: 131).

Дуже точно О. Міщенко висловлюється з приводу вибору тембрового регістру для виконання «Бадинерії» Й. С. Баха: «Якщо твір дуже популярний і в слухацькому сприйнятті сформувався стійкий

стереотип, пов'язаний із тембром конкретного інструмента, то автору баянного перекладення необхідно підібрати до оригіналу умовні темброві еквіваленти. Наприклад, при перекладенні “Жарту” (“Бадинерії”) Й. С. Баха для флейти і камерного оркестру ансамблістам, певно, не обійтися без регістру “фагот”, який краще, ніж інші, здатний відтворити прообраз флейти» (Міщенко, 2001: 92).

Таким чином, виконавський коментар із посібника «Інтерпретація музики бароко ансамблем баяністів» вирізняється глибоким аналітичним підходом і високим рівнем обґрунтованості. Подані в ньому рекомендації, які охоплюють ключові аспекти барокового виконавства – від темпу й динаміки до артикуляції та регістрової палітри, – демонструють не лише прагнення досягти виконавської досконалості, а й увійти в діалог з епохою. Універсальність цих настанов робить їх надзвичайно доречними в контексті інтерпретації «Бадинерії» Й. С. Баха, розкриваючи глибину аранжувальних і виконавських рішень О. Міщенка крізь дослідницьку призму.

IV. *Зіставлення всіх компонентів аналізу: композиторського, аранжувального, виконавського та дослідницького.*

Остаточний, синтетичний етап нашого дослідження передбачає комплексне зіставлення всіх розглянутих компонентів: композиторського, аранжувального, виконавського та дослідницького. Такий підхід дозволяє не лише оцінити трансформації, яких зазнає твір у процесі інтерпретації, але й виявити закономірності взаємодії та взаємовпливу компонентів аналізу. У центрі такого порівняння – «Бадинерія» з Оркестрової сюїти № 2 *h-moll*, BWV 1067 Й. С. Баха, яка, пройшовши шлях від композиторського задуму до виконавської реалізації в баянному дуеті та її теоретичного осмислення, постає як приклад динамічних трансформацій у художньому процесі, де кожен із компонентів відіграє суттєву роль у формуванні цілісного мистецького продукту.

Композиторський компонент задає початкову художню модель: оригінальна партитура Й. С. Баха, витончено структурована, багата поліфонічними прийомами, стилістично витримана у бароковому дусі.

Важливо, що сама партитура залишає простір для інтерпретації, зокрема в частині *basso continuo*, що зумовлює потенціал для подальших трансформацій – як у супроводі, так і в тембровому вирішенні.

Аранжувальний компонент, втілений у творчості О. Міщенка, виявляє тонке розуміння природи оригіналу та можливостей інструмента. Аранжування – це не механічне перекладення, а творче переосмислення, яке передбачає адаптацію матеріалу до специфіки баянного дуету. У випадку з «Бадинерією» це проявляється у:

- синтезі флейтової та скрипкової ліній у сольній партії;
- гнучкому розподілі функцій акомпанементу та контрапункту між баянами;
- використанні темброрегістрів, що імітують або розширюють звукову палітру;
- ретельному нотуванні виконавських нюансів.

Виконавський компонент утілює цей текст у живе звучання, виявляючи, наскільки аранжувальні рішення є життєздатними у сценічному просторі. Особливо показовим тут є приклад дуету О. Міщенка та І. Снедкова, де:

- виявлено високу ансамблеву злагодженість, яка нівелює індивідуальні відмінності між виконавцями;
- реалізовано чергування функцій та партій без втрати стилістичної цілісності твору;
- взаємопроникнення виконавських інтенцій створює єдину концепцію виконання, яка несе як особистісний, так і художній зміст.

Дослідницький компонент дає змогу критично осмислити всі вищеназвані складові й сформувані узагальнення щодо особливостей інтерпретаційного процесу в музиці. У нашому випадку:

- визначено роль дослідницького компонента в контексті виконуваного аналізу;
- висвітлено прояви наукової думки у творчій діяльності О. Міщенка;
- простежено вплив дослідницького доробку О. Міщенка на його окремі аранжувальні й виконавські рішення.

Таким чином, зіставлення всіх чотирьох компонентів аналізу дозволяє дійти висновку: музичний твір – це не застиглий артефакт, а динамічний об'єкт, що розкривається в постійному русі між композиторським наміром, аранжувальним опрацюванням, виконавським утіленням і дослідницьким осмисленням. Кожен із компонентів не існує ізольовано – навпаки, їхня взаємодія забезпечує цілісність художнього процесу.

Висновки.

Творча діяльність заслуженого артиста України, професора О. Міщенка посідає вагомe місце в сучасному українському баянному мистецтві. Його внесок у розвиток ансамблевого виконавства є багатимірним: як блискучого виконавця (концертні виступи в дуєті із заслуженим діячем мистецтв України, професором І. Снедковим); як майстра аранжування для баянного ансамблю; як дослідника, який системно осмислює художні та методологічні аспекти цього напрямку.

Настільки широкий спектр діяльності О. Міщенка є яскравим прикладом інтеграції кількох творчих потенціалів та їх реалізації у межах художньої практики однієї мистецької постаті. У нашому дослідженні подібне явище охарактеризовано за допомогою концепту «інтегративне виконавство», що охоплює всі етапи втілення творчого задуму: від ідеї до її реалізації у формах композиторського, аранжувального, виконавського й наукового текстів.

У процесі наукового осмислення руху від фази концепціювання над об'єктом відтворення до матеріалізованих форм інтегрованого виконавства виникла необхідність у створенні відповідного методологічного інструментарію. Запропонований компаративний чотирикомпонентний метод дозволив ґрунтовно проаналізувати взаємозв'язки між зазначеними вище діяльнісними компонентами та продемонструвати глибину їх взаємопроникнення.

На прикладі «Бадинерії» з Оркестрової сюїти № 2 *h-moll* Й. С. Баха в аранжуванні О. Міщенка для дуєту баянів здійснено порівняльний аналіз, що дозволив виявити специфіку інтерпретації

першоджерела в новаторському аранжуванні, віртуозному виконанні та ґрунтовній науковій рефлексії.

Порівняння композиторського й аранжувального рівнів дало змогу оцінити ступінь збереження і трансформації оригінального тексту, визначити стилістичну точність, а також художню й технічну доцільність прийомів аранжування. Аналіз взаємодії аранжувального та виконавського компонентів фокусує увагу на тому, як інтерпретаційна практика втілює ідеї аранжувальника, наповнюючи їх живим виконавським змістом. Науковий компонент, своєю чергою, забезпечує осмислення цієї практики та її фіксацію в аналітичному просторі.

Отже, крізь призму введеного методологічного й понятійного інструментарію розкрито системну природу баянно-ансамблевої творчості О. Міщенка й досліджено її внутрішню структуру. У цьому контексті концепт інтегративного виконавства та компаративний чотириккомпонентний аналіз постають як ефективні методологічні інструменти для глибшого вивчення структурних процесів і явищ у сучасному музичному мистецтві.

Перспективи дослідження. Багатогранна мистецька постать О. Міщенка та його творча спадщина потребують подальшого всебічного наукового осмислення. Окрім цього, методологічні напрацювання, викладені у пропонованій статті, можуть стати підґрунтям для подальших досліджень у сфері музикознавства, а також для розвитку нових підходів до аналізу практики сучасного виконавства.

ЛІТЕРАТУРА

- Грібіненко, Ю. (2023). *Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни* (Держ. реєстр. № 0523U100249) [Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства, Одеська Національна музична академія імені А. В. Нежданової]. Академічні тексти України. <https://uacademic.info/ua/document/0523U100249>
- Сгоров, Є. (2023а). Баянна школа О. Міщенка: творчі принципи [Неопублікована магістерська робота, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].

- Єгоров, Є. (2023b). Баянна школа О. Міщенка в метафорах та реаліях творчо-педагогічного процесу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 69, 159–179. <https://doi.org/10.34064/khnum1-69.07>
- Єгоров, Є. (2024). Творчий універсалізм О. Міщенка. *Аспекти історичного музикознавства*, 35, 100–117. <https://doi.org/10.34064/khnum2-35.06>
- Міщенко, О. (2001). Принципи добору репертуару для ансамблю баянів. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*, 3, 86–95.
- Міщенко, О. (2007). *Інтерпретація музики бароко ансамблем баяністів*. Харків: Крок.
- Рощенко, О. (1988). *Музично-культурна спадщина та історико-соціальні форми її функціонування у композиторській творчості* [Дис. ... канд. мистецтвознавства, Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського].
- Снедкова, Л. (2014). Дует баяністів як різновид ансамблевого музикування в Слобожанщині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 41, 380–391. <https://intermusic.kh.ua/vypusk41/vypusk41-380-390.pdf>

REFERENCES

- Hribinenko, Yu. (2023). *Theoretical and categorical foundations of musical textology as a current musicological discipline* (Publication No. 0523U100249) [Extended abstract of Dr. Habil. diss., A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Odesa]. Academic Texts of Ukraine. <https://uacademic.info/ua/document/0523U100249> [in Ukrainian].
- Mishchenko, O. (2001). Principles of repertoire selection for a bayan ensemble. *Current problems of musical and theatrical art: art history, pedagogy and performance*, 3, 86–95 [in Ukrainian].
- Mishchenko, O. (2007). *Interpretation of Baroque music by a bayan ensemble*. Kharkiv: Krok [in Ukrainian].
- Roschenko, O. (1988). Musical and cultural heritage and historical and social forms of its functioning in composer's work [PhD diss., P. I. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory] [in Ukrainian].
- Sniedkova, L. (2014). Bayan duet as a type of ensemble music making in Slobozhanshchyna. *Problems of interaction of art, pedagogy & theory and practice of education*, 41, 380–391. <https://intermusic.kh.ua/vypusk41/vypusk41-380-390.pdf> [in Ukrainian].

- Yehorov, Ye. (2023a). *O. Mishchenko's bayan school: creative principles* [Unpublished master's thesis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts] [in Ukrainian].
- Yehorov, Ye. (2023b). O. Mishchenko's bayan accordion school in metaphors and realities of creative and pedagogical process. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 69, 159–179. <https://doi.org/10.34064/khnum1-69.07> [in Ukrainian].
- Yehorov, Ye. (2024). Oleksandr Mishchenko's creative universalism. *Aspects of historical musicology*, 35, 100–117 [in Ukrainian].

Yehor Yehorov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of History of Ukrainian and Foreign Music
e-mail: egorov.eg1997@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-3716-8977

Oleksandr Mishchenko's bayan ensemble creativity as a phenomenon of integrative performance: a four-component comparative analysis

Statement of the problem. This article is devoted to a comprehensive analysis of the bayan ensemble creativity of the Honored Artist of Ukraine, Professor Oleksandr Mishchenko (1956–2018). The systemic nature of his artistic activity is summarized by the concept of integrative performance, which encompasses the entire creative process – from the emergence of an idea to its realization. This deep, meaning-oriented dimension reflects the holistic musical thinking of the performing musician, highlighting the inseparability of the artistic, arranging, performing, and research components of Mishchenko's work.

Objectives, methods, and novelty of the research. The object of the research is the bayan ensemble work by O. Mishchenko, while the subject is its internal structure. The purpose of this study is to reveal the structural nature of his ensemble activity. To achieve this, the following tasks were set:

- to examine the systemic nature of O. Mishchenko's bayan ensemble activity;
- to introduce the concept of integrative performance;
- to develop the comparative four-component analysis method;
- to analyze selected examples of his ensemble works through the prism of the proposed methodology.

Several methodological approaches were applied in the study. A systemic approach was used to analyze Mishchenko's creativity as a holistic system of interconnected elements. The deductive method guided the study from general concepts to specific cases. The reconstruction method was employed to recreate the characteristic creative process of O. Mishchenko. The musicological-textological method facilitated the study and interpretation of musical texts. The central analytical tool is the comparative four-component analysis, which allows for a systematic comparison on the compositional, arrangement, performance, and research-scholar levels, revealing their interrelations within a single artistic process.

The introduction of the concept of "integrative performance" and the disclosure of the systemic nature of Mishchenko's work for bayan ensemble through the prism of a new approach – comparative four-component analysis, which allows for a comprehensive assessment of the interaction of the artist's levels of creativity, determines the novelty of the proposed study.

Research results. *O. Mishchenko's legacy vividly demonstrates the multi-vector nature of his creative activity. His contributions as a performer, arranger, and researcher collectively define the phenomenon of integrative performance. The implementation of the comparative four-component method enables a comprehensive understanding of the interplay between these levels and illustrates the structural complexity of his ensemble work.*

Conclusion. *Through the prism of this methodology, the creative process in Mishchenko's arrangements, performances, and scholarly reflections emerges as an integrated system. Each level of activity interacts with and enriches the others, ensuring the multi-layered transformation of musical ideas into realized works. This approach not only highlights the artistic significance of Mishchenko's ensemble output but also establishes a methodological foundation for further study of structural processes in contemporary instrumental performance.*

Keywords: *bayan ensemble creativity; comparative four-component analysis; integrative performance; arrangement; musical work; creative process.*

*Стаття надійшла до редакції 3.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.*

УДК 78.071.1+785.1+78.072.1+78.03

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.06>**Чуриков Віктор Васильович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужений діяч мистецтв України, професор
кафедри музичного мистецтва естради та джазу,
e-mail: vizity2016@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-3447-4434

Чуриков Віктор Вікторович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
творчий аспірант кафедри оркестрових духових та ударних інструментів
e-mail: churikov1401@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-4801-8950

**Інтерпретаційний простір у Концерті-поємі
для саксофона-альта з оркестром Володимира Золотухіна**

Проаналізовано Концерт-поєму для саксофона з оркестром В. Золотухіна як зразок синтетичного музичного мислення, що поєднує академічну традицію із джазовими техніками та фольклорною інтонаційністю. Метою статті є окреслення меж інтерпретаційного простору твору та особливостей взаємодії між композиторським задумом та виконавським прочитанням, що виявляється в технічних і стилізованих рішеннях саксофоніста. Вперше здійснено розгляд Концерту-поєми В. Золотухіна з позицій виконавської інтерпретації. Систематизовано основні технічні й стилістичні труднощі саксофонної партії та визначено можливі шляхи їх вирішення. Також вперше охарактеризовано роль імпровізаційних фрагментів і специфічних джазових прийомів у формуванні виконавської концепції твору. У висновках підсумовано, що Концерт-поєма є зразком жанрово-стильового синтезу, у якому поєднуються академічна композиційна логіка та джазові засоби виразності, а інтерпретаційний простір твору постає як динамічний діалог між композитором і виконавцем, що відкриває можливості для розкриття творчої індивідуальності виконавця-інтерпретатора.

Ключові слова: творчість В. Золотухіна; концерт для саксофона з оркестром; інтерпретація; жанрово-стильовий синтез; джаз; імпровізація.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



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

Постановка проблеми.

Концерт-поема для саксофона з оркестром Володимира Максевича Золотухіна є унікальним зразком жанрово-стильового синтезу, що поєднує академічні форми з джазовими інтонаціями та прийомами. Вивчення інтерпретаційного простору цього твору дозволяє осмислити особливості сучасного виконавського мистецтва, що перебуває на перетині традицій і новаторства. У сучасному музикознавстві поняття інтерпретаційного простору охоплює багатовимірне явище, пов'язане із взаємодією композиторського задуму та виконавської реалізації. Це своєрідне поле художньої комунікації, де перетинаються авторський текст (партитура) та «зустрічний текст» виконавця, що втілюється через індивідуальну техніку, стильові пріоритети та художнє бачення. Поняття «зустрічного тексту» є частиною концепції Ю. Ніколаєвської, яка розглядає інтерпретацію Концерта-поєми як інтегровальну стратегію, що являє собою «процес живого звучання, при якому потенційність первісного (композиторського або виконавського) тексту розкривається за рахунок експансії власної виконавської поетики, що обізнаний слухач впізнає як “зустрічний текст”» (Ніколаєвська, 2020: 332).

Таким чином, інтерпретаційний простір можна визначити як динамічну зону взаємодії двох художніх воľ – композитора й виконавця, у межах якої відбувається інтеграція письмового та виконавського текстів, їх взаємодоповнення та переосмислення. У цьому просторі композиторська ідея знаходить своє розгортання через індивідуальну виконавську концепцію, тоді як виконавець, спираючись на текст партитури, водночас формує власний «зустрічний текст», наділяючи твір новими сенсами.

Інтерпретаційний простір у Концерті-поємі В. Золотухіна визначається співвідношенням композиторського задуму (академічна форма з джазовим стилістичним наповненням) та виконавської свободи саксофоніста (імпровізаційність, специфічні прийоми, індивідуальне відчуття джазової стилістики), що створює поле для унікальної творчої взаємодії. З цієї точки зору Концерт-поема, написаний у

1980 роках ХХ століття, набуває особливого значення. Його поява пов'язана з радянським культурним контекстом, де поєднання академічних та естрадно-джазових елементів мало риси експерименту, обмеженого естетичними ідеологемами часу. Водночас виконання цього твору сучасним саксофоністом, вихованим уже поза межами радянської традиції, неминуче матиме інше художнє наповнення. Це зумовлено зміною парадигми музичного мислення, що сьогодні визначається глобалізаційними процесами, відкритістю до міжкультурних впливів і більш широким розумінням джазової та академічної стилістики.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві здійснено розгляд Концерту-поєми В. Золотухіна з позицій виконавської інтерпретації. Систематизовано основні технічні й стилістичні труднощі саксофонної партії та визначено можливі шляхи їх інтерпретаційного вирішення. Уперше охарактеризовано роль імпровізаційних фрагментів і специфічних джазових прийомів (*growl*, глісандо, свінг, мікротони) у формуванні виконавської концепції Концерту.

Останні дослідження та публікації за темою. Наукова та методична база, пов'язана з вивченням творчості В. Золотухіна та проблем інтерпретації його творів, включає джерела, що представляють кілька наукових напрямів: музикознавчі праці, історико-культурні дослідження та методичні видання із джазової імпровізації.

В українському музикознавстві виокремимо монографію О. Гусарової (1988), яка пропонує цілісний творчий портрет композитора, окреслюючи його місце в українській музиці другої половини ХХ століття. Додаткові аспекти його творчого мислення розкрито у статтях Г. Ігнатченка (1986, 2006), де наголошується на діалогічності стилю та пошуках балансу між традицією і новаторством. Важливим історико-культурним тлом для розуміння творчості В. Золотухіна є праця О. Рощенко-Авер'янової (2007), присвячена історії харківської композиторської школи, а також стаття Н. Очеретовської (1980), що розглядає роль харківських композиторів у контексті радянських

ідеологічних настанов. У дослідженні Г. Савченко (2021) здійснено порівняльний аналіз оркестровки Д. Клебанова і В. Золотухіна. Авторка розкриває особливості індивідуального стилю В. Золотухіна, що поєднує засоби, характерні для академічної та естрадно-симфонічної музики, підкреслюючи оригінальність його оркестрового мислення. Концептуальний аналіз інтерпретаційної стратегії Концерта-поєми викладено в монографії Ю. Ніколаєвської (2020).

У виконавському аспекті цінним є дослідження М. Крупця (2006), в якому розглядаються стильові основи формування майстерності саксофоніста в контексті музики XIX–XX століть. Автор підкреслює, що виконавець сучасного репертуару має володіти не лише академічними техніками, але й навичками виконання музики інших стилів і напрямів, зокрема джазової імпровізації, що безпосередньо стосується виконання Концерту-поєми. Імпровізаційні стилі видатних джазових виконавців аналізує Чжан Чі (Zhang Qi, 2021; 2022).

Окремий блок джерел становлять методичні посібники В. Чурікова, зокрема «Ладова техніка на саксофоні» (2011b), «Джазова імпровізація на саксофоні» (2011a), «Основи імпровізації в блюзі» (2026a) та «Розвиток імпровізаційних навичок» (2026b). Ці праці мають практичне спрямування й пропонують систематичний підхід до формування імпровізаційної культури саксофоніста, що є необхідною умовою для успішного виконання твору В. Золотухіна.

Зарубіжні джерела, зокрема класичні методичні видання Джеймі Еберсольда (Aebersold, 1992) та Джері Кокера з колегами (Coker et al., 1970), стали основою світової джазової педагогіки. Вони пропонують комплексну систему роботи над імпровізацією: від гармонічних моделей до практики гри у стилі *play-along*. Звернення до цих джерел розширює можливості виконавця в освоєнні імпровізаційного простору, що особливо важливо для інтерпретації Концерту-поєми.

Резюмуюмо, що, попри значний мистецький потенціал Концерту-поєми В. Золотухіна та наявність наукових розвідок, присвячених цьому твору, залишається відкритим питання: як поєднуються композиторська ідея та творча свобода виконавця в умовах синтезу

академічної й джазової традицій. Недостатньо висвітлені й аспекти виконавської специфіки партії саксофона, що поєднує технічні труднощі, стилістичні акценти та імпровізаційність.

Метою статті є окреслення меж інтерпретаційного простору твору та особливостей взаємодії між композиторським задумом та виконавським прочитанням, що виявляється у технічних і стилізованих рішеннях саксофоніста.

Методологія дослідження. Застосовано такі підходи і методи: історичний підхід, метод функціонально-структурного аналізу, інтерпретаційний підхід, пов'язаний також із виконавською саморефлексією.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Концерт-поема, або Концерт-блюз (інша авторська назва), був створений В. Золотухіним у 1983 році. Вже з 1984–1985 років над твором почав працювати саксофоніст Віктор Васильович Чуріков (нині заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музичного мистецтва естради та джазу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського), що став його першим виконавцем. Композитор брав активну участь у репетиційному процесі, акомпануючи на роялі та коментуючи певні нюанси виконання. Саме завдяки спогадам В. Чурікова про цю співпрацю збереглися цінні відомості про авторський задум, темброві та стилістичні акценти, почуті «із перших вуст». Цей матеріал є надзвичайно важливим для реконструкції початкових смислів твору та розуміння того, як композитор бачив інтерпретаційні можливості саксофона.

Важливого значення в осмисленні інтерпретаційного простору Концерту-поєми набуває виконавська спадкоємність, пов'язана з інтерпретаціями твору представниками однієї родини.

Сучасна виконавська версія Віктора Вікторовича Чурікова, сина першого виконавця й одного з авторів цієї статті, відкриває нові обрії прочитання концерту. Музикант, вихований уже в іншій культурній парадигмі, що формувалася після розпаду радянської системи, приносить до твору інший світоглядний і виконавський досвід.

Фондовий запис твору було здійснено у 1985–1986 роках Київським естрадно-симфонічним оркестром Держтелерадіо України під орудою Ростислава Бабича. Концерт неодноразово транслювався на радіо. Перед створенням цього концерту композитор написав «Ранкову симфонію № 2» для естрадно-симфонічного оркестру, яка також була записана під керуванням Р. Бабича. У 1987 році фірма «Мелодія» здійснила студійний запис обох творів – «Ранкової симфонії № 2» та «Концерту-блюзу». Для платівки композитор закріпив саме назву «Концерт-блюз».

«Концерт-блюз» для саксофона-альта та естрадно-симфонічного оркестру В. Золотухіна є знаковим зразком української музики 1980 років, який поєднує академічну форму та джазову стилістику. Окреме перекладення Концерту для саксофона-альта та фортепіано здійснив сам автор, а редакцію саксофонної партії виконав В. Чуріков-старший.

У партитурі автор використав нетиповий для академічного концерту інструментарій із додаванням електрогітари, синтезатора, Фендер-піано (*Fender Rhodes piano*), челести, ударної установки, вібрафона, дзвіночків та бас-гітари. Така оркестровка зумовила синтез академічних і джазових стильових пластів, що стало ключовою художньою ідеєю твору. Важливим є той факт, що у партитурі відсутня традиційна для джазового біг-бенду група саксофонів, проте мідні інструменти задіяні надзвичайно активно.

Композиційна структура твору включає кілька контрастних розділів, де академічну логіку симфонічного розвитку поєднано із джазовою імпровізаційністю. Ю. Ніколаєвська визначає форму твору як злитно-циклічну (Ніколаєвська. 2020: 337). За Ю. Ніколаєвською (2020), домінантами творчого стилю В. Золотухіна в жанрах естрадно-джазового напрямку (симфоджаз) є симфонізм, концертність та стильовий синтез

Авторський стиль В. Золотухіна вирізняється послідовним прагненням до стилістичної свободи, експерименту та інтерпретаційної відкритості. Його композиторське мислення тягїє не до наслідування

рис певних стильових напрямів, а до вільної взаємодії різнорідних музичних пластів, жанрів і технік. Особливо яскраво ці риси виявляються в Концерті-поемі – творі, що засвідчує глибоку вкоріненість принципу концертності у художнє мислення митця.

Концертність у трактуванні В. Золотухіна виходить за межі формальних ознак жанру та може трактуватися в більш широкому сенсі як діалогічне явище. Це не лише композиційна структура, а й спосіб організації музичного простору, що передбачає активну комунікацію між солістом і оркестром, між різними стилями, естетиками, виконавськими техніками, а також між автором і слухачем. У такому контексті Концерт-поема стає полем багатовекторної взаємодії: між класичною традицією та джазовим мисленням, між стабільними елементами композиторського тексту, зафіксованими в партитурі, та імпровізаційною свободою, між академізмом і відкритістю сучасним інтонаційним практикам.

Однією з ключових ознак музичної мови В. Золотухіна є використання елементів джазу не як цитатного матеріалу, а як повноцінного засобу конструювання тематизму. У цьому сенсі доцільним видається вжити термін джазінг (англ. *jazzing*) – процес активної взаємодії джазу з іншими музичними системами, зокрема академічною традицією та фольклором (Воропаєва, 2009). У Концерті-поемі джазінг реалізується через використання таких авторських ремарок та виконавських прийомів як *vibrato*, *rubato*, *accelerando*, *growl*, а також використання позначень *non metrum* і *ad libitum*. До того ж, головна тема твору проростає із гуцульських фольклорних інтонацій, що надає музиці явного національного колориту.

Крім того, у партії соліста часто зустрічаються характерні акценти, зміни темпу, елементи інтонаційного діалогу між саксофоном та оркестровими інструментами (або фортепіано), а також окремі технічні складнощі. Наприклад, багато протяжних нот мають виконуватися з *vibrato*, яке є одним із головних засобів тембрового збагачення звуку, що надає звучанню саксофонної партії як академічного благородства, так і джазової експресії. Його застосування

дозволяє виконавцю передати глибину емоцій, закладених в музиці Концерта-поєми.

Rubato забезпечує гнучкість фразування, створюючи ефект спонтанності, що наближає інтерпретацію до джазової імпровізації, водночас зберігаючи структурну цілісність академічної форми. Прийом *accelerando*, наявний у кульмінаційних епізодах, підсилює драматичну напругу та сприяє динамічному розгортанню форми. Доволі часто трапляються позначення *non metrum*, які передбачають виконання музичного тексту у вільному темпі, що, у свою чергу, робить запис певних ритмічних малюнків умовним. Такі позначення дозволяють вільно варіювати темп, ритм і динаміку відповідно до індивідуального розуміння музичного змісту і вимагають від виконавця високого рівня творчої свободи та гнучкості мислення.

Цікавим є використання у сольній партії саксофона рідкісної джазової техніки *growl*, яка виконує не лише декоративну функцію, але й виступає як засіб вираження емоційної напруги (навіть агресії), створення контрасту між різними тематичними елементами твору. Такий прийом надає звуку своєрідного забарвлення (імітує «гарчання») та додаткової експресії і значно збагачує темброву палітру інструмента, висвітлюючи індивідуальність виконавського стилю соліста.

У шостій цифрі партитури композитор подає в партії саксофону ремарки *non metrum* і *quasi trembita*. Початкове соло поєднує джазові ознаки (глісандо, свободу метру) з темброво-інтонаційними рисами української музики: «супроводжувальна функція оркестру (лише окремі акорди) дає право говорити про те, що композитор мислить цей вступ як каденцію соліста» (Ніколаєвська, 2020: 336). Тема саксофона (ц. 7) презентує синтез вокальних, мовленнєвих та інструментальних інтонацій. Тут чітко окреслюються риси джазової стилістики: свінгова пульсація, характерна атака звуку, специфічні *vibrato* та інтонаційні відтінки, ефект випередження метричної пульсації. Аналізуючи інтерпретацію Концерту першим його виконавцем В. Чуріковим-старшим, Ю. Ніколаєвська визначає її як інтегративну стратегію та висвітлює характерні риси стилю виконавця: «Характерним є те, що

виконавець відразу демонструє поєднання академічної та джазової інтонації: наприклад, на початку ц. 7 звук більш академічний, з другої половини такту – включаються прийоми вібрато і типові “бенди – під’їзди” до основного звука» (Ніколаєвська, 2020: 338).

Розділ *Andante* (ц. 16) витриманий у блюзовому дусі: повільний темп, секундові інтонації, синкоповані ритми в партіях саксофона та басових голосах, характерна пульсація супроводу.

Особливу увагу привертають імпровізаційні епізоди саксофона, які, з одного боку, фіксують авторське бачення через точно виписаний ритм, а з іншого – залишають простір для виконавської свободи. У таких моментах постає проблема гармонічної й стилістичної відповідності імпровізації авторському стилю, що вимагає від саксофоніста володіння арсеналом джазових інтонаційних моделей, гнучкого відчуття ритму та здатності інтегрувати власну поетику у композиторський текст. На початку теми використовується середній регістр саксофона, але в подальшому мелодична лінія переходить у високий, що надає сольній партії більш експресивного звучання. Композитор почергово висвітлює то джазове, то академічне амплуа інструмента.

Розробковий розділ (ц. 14–19) підводить до першого *tutti*, після чого відбувається зміна матеріалу: з’являються баладний епізод саксофона з відтінком смутку, пасторальне соло флейти та контрастні репліки вібрафона. Далі звучить ліричний монолог саксофона, що переходить у стрімкий рух (ц. 21), де ритмічну основу формують литаври, педалі струнних та ударна установка.

Найбільш віртуозний і «джазовий» характер має розділ *Allegro vivo*. Композитор використовує традиційні елементи джазової стилістики: *walking bass*, характерні засоби звуковидобування на ударних, пульсацію бас-гітари, блок-акорди у мідних та фортепіано, звучання мідних з сурдиною, глісандо, вібрато, свінг (у ц. 45 наявна відповідна ремарка, *swing*). Цей розділ є своєрідним технічним викликом для соліста. Фактура, побудована на швидкому русі шістнадцятими тривалостями, рясно доповнена форшлагами, глісандо та іншими

орнаментальними елементами, є дуже ефектною та водночас випробовує виконавські можливості саксофоніста. Для опанування цього епізоду необхідна системна робота над текстом, яка передбачає поступове формування моторики та точності артикуляції. Ефективною є методика, заснована на принципі «від повільного до швидкого»: початкове відпрацювання у повільному темпі з подальшим поетапним прискоренням. Після досягнення технічної стабільності (без помилок і неточностей) виконавець закріплює результат через багаторазове повторення, поступово підвищуючи темп на 5–10 одиниць до моменту досягнення швидкості, зазначеної автором. Такий підхід дозволяє виробити технічну стабільність.

У цьому розділі саксофон отримує простір для імпровізації: наприклад, у відрізку від 8 такту після ц. 30 та за 5 тактів до ц. 38 використовуються нетемперовані глісандо, мелізматика, стакатні глісандо. Хоча партитура містить авторський варіант, вона водночас надає виконавцю право створити власну імпровізацію. Це завдання потребує від музиканта не лише технічної вправності, але й глибокого знання джазової гармонії, володіння джазовими мелодичними формулами та відчуття стилю. Адже вміння імпровізувати є ключовою складовою джазової виконавської практики, яка забезпечує органічність та переконливість інтерпретації.

Подальший розвиток музичного матеріалу веде до потужних оркестрових *tutti* (ц. 33–38), де поєднуються остинатні ритми, синкоповані акорди та підвищена експресія. Вершина-кульмінація досягається у цифрах 38–41, після чого музика поступово переходить до фінальних епізодів. Особливого значення набуває каденція соліста (4 такти до ц. 45) – драматична кульмінація концерту, що написана поза метричними рамками й має відверто імпровізаційний характер.

Кода (ц. 49) не тяжіє до віртуозності, а створює ефект «розчинення» саксофонного тембру в загальному звучанні оркестру. Останні ноти партії саксофона звучать приглушено, немов віддаляючись, що створює враження зникання у просторі.

Виконавські завдання, поставлені у Концерті-поємі В. Золотухіна, виходять далеко за межі звичайної технічної вправності. Вони передбачають поєднання системної роботи над складними пасажками з опануванням імпровізаційного мислення, що виводить саксофоніста на рівень співтворця художнього цілого. Участь виконавця у процесі формування інтерпретаційного простору виявляється подвійною: з одного боку, це точне відтворення композиторського тексту, з іншого – привнесення власних художніх смислів через імпровізацію та індивідуальну стилістику. Саме у цьому балансі між технічною дисципліною та творчою свободою полягає головний виклик і водночас цінність виконання Концерту.

Оскільки ключові розділи твору передбачають активне використання імпровізаційних прийомів, які не можуть бути повністю відтворені лише завдяки академічній школі гри на інструменті, то для успішного опанування цього аспекту необхідним є систематична робота над імпровізацією. Зокрема, ефективним може стати звернення до спеціалізованих навчальних посібників і методик. В українській виконавсько-педагогічній традиції особливе значення мають праці В. Чурікова (2011a, b; 2026, 2026), що містять широкий спектр джазових формул та методичних розробок, спрямованих на розвиток ритмічної свободи, інтонаційної гнучкості та стилістичної виразності саксофоніста. Водночас надзвичайно корисним є використання зарубіжних джерел, що вже стали класикою джазової педагогіки. Це насамперед методичні збірники Джеймі Еберсолда (Aebersold, 1992), спрямовані на формування імпровізаційних навичок через практику вправ з акомпанементом (*play-along series*), а також праця Джері Кокера зі співавторами (Coker et al, 1970), які пропонують теоретичне й практичне осмислення джазової мови, гармонії та мелодичного розвитку. Таким чином, підготовка до виконання «Концерту-блюзу» передбачає інтеграцію академічної школи з джазовою імпровізаційною практикою, що забезпечує виконавцю не лише технічну надійність, але й здатність до співтворчості у межах інтерпретаційного простору твору.

Висновки.

Концерт-поема для саксофона з оркестром В. Золотухіна є зразком складного і водночас цілісного авторського стилю, що базується на поєднанні академічних композиційних засад з естетикою відкритого, діалогічного музичного мислення. Такий підхід дозволив композиторові не лише актуалізувати ідеали класичної традиції в умовах сучасного інтонаційного простору, а й створити музику, однаково зрозумілу як професійному слухачеві, так і широкій аудиторії.

Концерт-поема В. Золотухіна є яскравим прикладом жанрово-стильового синтезу, де поєднуються академічна форма та джазова виразність. Інтерпретаційний простір цього твору розкривається як багаторівнева взаємодія композиторської ідеї та свободи виконавського прочитання. З одного боку, саксофоніст стикається з низкою технічних і стильових завдань: складною пасажною технікою, застосуванням специфічних прийомів (глісандо, *band*, *growl*, свінг), а також необхідністю імпровізації. З іншого боку, саме імпровізаційні епізоди надають виконавцеві можливість створювати власний «зустрічний текст», у якому реалізується індивідуальна поетика.

Інтерпретаційний простір Концерту-поєми можна визначити як динамічне поле діалогу між композитором і виконавцем, між минулим та сучасним, де поєднуються технічна дисципліна і творча свобода. Саме в цій діалектичній єдності полягає головна цінність твору як для музикознавчого аналізу, так і для виконавської практики.

Перспективи дослідження полягають у вивченні саксофонних творів інших українських митців, що відкриває значні можливості для розширення вітчизняного музикознавчого дискурсу.

ЛІТЕРАТУРА

Воропаєва, О. В. (2009). *Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, держ. реєстр. № 0409U003463, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Академічні тексти України. <https://uacademic.info/ua/document/0409U003463>

- Гусарова, О. В. (1988). *Володимир Золотухін*. Музична Україна (Творчі портрети українських композиторів).
- Ігнатченко, Г. (1986). Діалог з вічністю. *Музика*, січень-лютий, с. 31.
- Ігнатченко, Г. (2006). Парадигми творчості композитора. *Музика*, березень-квітень, с. 24.
- Крупей, М. (2006). *Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX–XX століть)*. [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, Держ. реєстр. № 0406U005004, Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової]. Академічні тексти України. <https://uacademic.info/ua/document/0406U005004>
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт.
- Очеретовська, Н. (1980). Харківські композитори – ленінському ювілею. *Музика*, травень-червень, с. 14.
- Рощенко-Авер'янова, О. Г. (2007). Кафедра композиції та інструментування крізь призму історії харківської композиторської школи. У *Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського* (сс. 148–170). ХДУМ ім. І. П. Котляревського.
- Савченко, Г. (2021). Оркестровка Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна: Компаративний аналіз. *Аспекти історичного музикознавства, XXIII*, 65–77. <https://doi.org/10.34064/khnum2-23.04>
- Чуриков, В. (2011a). *Джазова імпровізація на саксофоні*. Харків: ТОВ «С.А.М.»
- Чуриков, В. (2011b). *Ладова техніка на саксофоні: навчально-методичний посібник* [Неопублікований рукопис]. Кафедра музичного мистецтва естради та джазу, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
- Чуриков, В. (2026a). *Основи імпровізації в блюзі для саксофона-альта та тенора: хрестоматія з додатком фонограм у форматі mp3 для самостійної роботи здобувачів першого освітньо-професійного рівня вищої освіти – бакалавр*. Харків: КП «Міськдрук».
- Чуриков, В. В. (2026b). *Розвиток імпровізаційних навичок для саксофона-альта та тенора: хрестоматія для здобувачів першого освітньо-професійного рівня ступеня вищої освіти – бакалавр*. Харків: КП «Міськдрук».
- Aebersold, J. (1992). *How to play jazz and improvise: play-a-long book and recording set for all instruments* (6th ed.). Alfred Music [in English].
- Coker, J., Casale, J., Campbell, G., & Greene, J. (1970). *Patterns for Jazz* (3rd ed.). Studio P/R.

- Zhang Qi (2021). Lester Young's performance poetics and performance style: the experience of analysis. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 61, 128–142. <https://doi.org/10.34064/khnum1-61.07>
- Zhang Qi. (2022). The style of improvisation on the saxophone of Grover Washington Jr. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 62, 107–123 <https://doi.org/10.34064/khnum1-62.07>

REFERENCES

- Aebersold, J. (1992). *How to play jazz and improvise: play-a-long book and recording set for all instruments* (6th ed.). Alfred Music [in English].
- Churikov, V. (2011a). *Jazz Improvisation on the Saxophone*. Kharkiv: S.A.M. Ltd. [in Ukrainian].
- Churikov, V. (2011b). *Modal Technique on the Saxophone* (Teaching manual) [Unpublished manuscript]. Department of Musical Art of Variety and Jazz, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Churikov, V. (2026a). *Fundamentals of Blues Improvisation for Alto and Tenor Saxophone: Anthology with MP3 accompaniment for independent study (Bachelor's level)*. Kharkiv: KP "Miskdruk" [in Ukrainian].
- Churikov, V. V. (2026b). *Development of Improvisational Skills for Alto and Tenor Saxophone: Anthology for Bachelor's students*. Kharkiv: KP "Miskdruk" [in Ukrainian].
- Coker, J., Casale, J., Campbell, G., Greene, J. (1970). *Patterns for Jazz* (3rd ed.). Studio P/R [in English].
- Husarova, O. V. (1988). *Volodymyr Zolotukhin*. Kyiv: Muzychna Ukraina (Creative Portraits of Ukrainian Composers) [in Ukrainian].
- Ihnatchenko, H. (1986). Dialogue with Eternity. *Muzyka*, January-February, p. 31 [in Ukrainian].
- Ihnatchenko, H. (2006). Paradigms of a Composer's Creativity. *Muzyka*, March-April, p. 24 [in Ukrainian].
- Krupei, M. (2006). *Stylistic foundations of forming saxophonist performance mastery (in the context of 19th–20th century music)* [PhD diss. abstract, Publication No. 0406U005004, Odesa A. V. Nezhdanova State Music Academy]. Academic texts of Ukraine. <https://uacademic.info/ua/document/0406U005004> [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries*. (Monograph). Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Ocheretovska, N. (1980). Kharkiv composers to Lenin's anniversary. *Muzyka*. May-June, p. 14 [in Ukrainian].

- Roshchenko-Averianova, O. H. (2007). The Department of Composition and Instrumentation through the prism of the history of the Kharkiv composer school. In *Pro Domo Mea: Essays. To the 90th anniversary of the founding of the Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky* (pp. 148–170). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts [in Ukrainian].
- Savchenko, H. (2021). Orchestration by D. L. Klebanov and V. M. Zolotukhin: a comparative analysis. *Aspects of Historical Musicology*, XXIII, 65–77. <https://doi.org/10.34064/khnum2-23.04> [in Ukrainian].
- Voropaieva, O. V. (2009). *Jazzing as a form of interaction between the academic and “third” layers in jazz* [PhD diss. abstract, Publication No. 0409U003463, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts]. Academic texts of Ukraine. <https://uacademic.info/ua/document/0409U003463> [in Ukrainian].
- Zhang Qi (2021). Lester Young’s Performance Poetics and Performance Style: The Experience of Analysis. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 61, 128–142. <https://doi.org/10.34064/khnum1-61.07> [in English].
- Zhang Qi (2022). The style of improvisation on the saxophone of Grover Washington Jr. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 62, 107–123. <https://doi.org/10.34064/khnum1-62.07> [in English].

Viktor Churikov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Honored Artist of Ukraine, Professor,
the Department of Pop and Jazz Music
e-mail: vizity2016@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-3447-4434

Viktor Churikov (Jr)

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments
e-mail: churikov1401@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-4801-8950

Interpretative space in the Concerto-Poem for saxophone and orchestra by V. Zolotukhin

Statement of the problem. *The Concerto-Poem for Saxophone and Orchestra by Volodymyr Maksovych Zolotukhin represents a unique example of genre-style synthesis, where academic forms merge with jazz intonations and techniques.*

Exploring the interpretative space of the work enables a deeper understanding of contemporary performance art situated at the intersection of tradition and innovation.

Analysis of recent research and publications. *The scientific and methodological foundation related to Zolotukhin's work includes musicological research, historical and cultural studies, and sources on jazz improvisation. These span from general stylistic analyses (Husarova, 1998; Ihnatchenko, 1986, 2006; Roshchenko-Averianova, 2007) to specifics of orchestration and interpretation of his works, especially the Concerto-Poem (Savchenko, 2021; Nikolaievska, 2020). Performance aspects (Krupey, 2006) and methodological manuals, including V. Churikov's works (Churikov, 2011a, b; 2023, 2026a,b) and classical jazz pedagogy texts (Aebersold, 1992; Coker et al., 1970), are also addressed. Despite these contributions, the question of how compositional intent and performative improvisation coexist in the synthesis of academic and jazz traditions remains open.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to define the boundaries and features of the work's interpretative space as a result of the dialogue between the composer's vision and the performer's freedom, manifested through the saxophonist's technical and stylistic choices. For the first time, the article systematizes the main technical and stylistic challenges of the saxophone part and proposes potential interpretative solutions, as well as the role of improvisational segments and specific jazz techniques in shaping the performer's concept of the piece. The study applies a combination of approaches and methods, including the historical method, functional-structural analysis, performance-interpretative analysis, and performer's self-reflection.*

Research results. *The interpretative space of the Concerto-Poem unfolds as a multilayered interaction between compositional ideas and performative freedom. On the one hand, the saxophonist encounters a range of technical and stylistic challenges: complex passages, specific techniques (glissando, growl, swing), and the demand for improvisation. On the other hand, improvisational episodes and freedom of interpretation allow the performer to create a personal "counter-text", reflecting an individual poetics. This approach enables the composer to recontextualize classical ideals within a modern intonational environment, crafting music that resonates with both professional musicians and broader audiences.*

Conclusion. *The interpretative space of the Concerto-Poem can be defined as a dynamic field of dialogue between composer and performer, past and present, where technical discipline and creative freedom coexist. This dialectical unity constitutes the work's core value, both for musicological analysis and performance practice.*

Keywords: *V. Zolotukhin's works; saxophone concerto; interpretation; genre-style synthesis; jazz; improvisation.*

*Стаття надійшла до редакції 8.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.*

УДК 78.071.1(430)(092):784.3]:781.68

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.07>

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

Пісні Ф. Шуберта: гендерно-інтерпретативний аналіз

Статтю присвячено осмисленню зразків пісенної спадщини Ф. Шуберта як особливого типу музичного мислення, у якому поєднуються інтонаційна, психологічна, поетична та виконавсько-інтерпретаційна складові. На матеріалі *Lieder* «Du bist die Ruh», «Erlkönig», «Ave Maria», «Gretchen am Spinnrade», «Winterreise», «Ständchen», «Nacht und Träume» здійснено гендерно-інтерпретативний аналіз виконавських версій творів, що представлені у музичному просторі XX–XXI століть. Новизна дослідження полягає у презентації можливостей гендерно-інтерпретативного аналізу в межах напряму порівняльної інтерпретології. Доведено, що шубертівська пісня функціонує як форма музичного конструювання суб'єктивності, зокрема гендерно маркованої. Виявлено основні інтерпретаційні моделі, що варіюються від екзистенційно-трагічної до рефлексивної, експресивної, інтимно-ліричної, сакралізованої, медитативної та концептуально деконструйованої.

Ключові слова: творчість Франца Шуберта; *Lied*; пісня; інтерпретація; вокальне мистецтво; психологія образу; суб'єктивність; камерно-вокальне виконавство; гендерно-інтерпретативний підхід.

Постановка проблеми.

Пісенна творчість Ф. Шуберта посідає визначальне місце в історії європейської музичної культури як художня структура, де відбувається принципове переосмислення співвідношення слова і музики. У шубертівській *Lied* музика перестає бути лише супровідним елементом,

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



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

набуваючи функції інтонаційного мислення, здатного відтворювати складні психічні процеси, внутрішні монологи, пов'язані зі спогадами, бажаннями, страхами, молитвою, стани споглядання та екзистенційної самотності. Саме у творчості Ф. Шуберта *Lied* постає не як мініатюрний вокальний жанр у традиційному розумінні, а як особлива форма психологічної драми, у якій голос, слово й фортепіанна партія утворюють єдину смислову систему.

У цьому контексті особливого значення набуває проблема інтерпретації пісні як форми репрезентації суб'єктивності. Гендерний аспект є особливо актуальним, оскільки значна частина шубертівських *Lieder* ґрунтується на текстах, де гендерна приналежність ліричного героя є виразно окресленою.

Останні дослідження та публікації за темою статті. У музикознавстві творчість Франца Шуберта розглядається у багатьох ракурсах. Серед головних напрямів – її аналіз у контексті становлення жанру *Lied*, взаємодії музики і поетичного тексту, романтичної естетики, а також психологізації музичної форми. Значна увага приділяється фортепіанній партії як самостійній драматургічній силі, що не лише супроводжує вокальну лінію, а й моделює простір, час, рух, внутрішній стан або символічну ситуацію твору. Так, у праці Ж. Німенської (2024) німецька художня пісня у творчості Ф. Шуберта аналізується крізь призму принципів автентичного вокального виконання. Авторка фокусує увагу на стилістичній відповідності інтерпретації історичному контексту, особливостях вокальної декламації, взаємодії слова і музики, а також ролі виконавця як посередника між авторським задумом і сучасним слухачем. Дослідження формує важливу методологічну основу для виконавського аналізу шубертівської *Lied*, підкреслюючи значення інтонаційної точності і відчуття стилю. Дослідження за редакцією Л. Бодлі та Дж. Гортон (Bodley, & Horton, 2016) пов'язані з переосмисленням творчості Ф. Шуберта у междисциплінарному контексті, порушуючи питання жанрової ідентичності, рецепції, інтерпретації та культурних зв'язків, що

дозволяє розширити традиційні уявлення щодо шубертіанства в цілому. Особливу цінність становить критичний підхід до класичних трактувань, який відкриває нові перспективи дослідження *Lied* як складного культурного феномена.

Водночас інтерпретаційний аспект тривалий час аналізувався переважно з позицій стилістики, вокальної техніки, історії виконавства та особливостей камерного співу. Зокрема, дослідження-рефлексія Яна Бостріджа (Bostridge, 2015) є прикладом глибокого інтерпретаційного аналізу вокального циклу Ф. Шуберта «Зимовий шлях». Автор поєднує музикознавчий, історичний і особистісний підходи, розглядаючи твір як багатовимірний текст, у якому переплітаються естетичні, психологічні та культурні сенси. Особливу увагу приділено проблемі інтерпретації, що дозволяє розкрити внутрішню драматургію циклу та його значення для сучасного виконавця. Дослідження Дитріха Фішера-Діскау (Fischer-Dieskau, 1984) є фундаментальною працею, що поєднує біографічний і аналітичний підходи до вивчення пісенної спадщини композитора. Автор розглядає вокальні твори у зв'язку з життєвими обставинами Ф. Шуберта, простежуючи еволюцію його стилю та художнього мислення. Праця є важливим джерелом для розуміння взаємозв'язку між особистісним досвідом композитора і специфікою музичної мови його пісень, що є основою інтерпретаційного підходу.

Натомість гендерний напрям аналітичних штудій залишається недостатньо розробленим, хоча саме він дозволяє виявити глибинні механізми формування художнього образу, співвідношення типу голосу й персонажа, а також способи трансформації авторського тексту в різних виконавських моделях XX–XXI століть. У сучасному музикознавчому дискурсі проблема гендеру в камерно-вокальній музиці дедалі частіше розглядається не лише як аспект виконавської варіативності, а як фундаментальна категорія художнього мислення. У цьому контексті особливого значення набувають дослідження В. О. Гіголаєвої-Юрченко, одноосібні та у співавторстві (Гіголаєва, 2008; Цурканенко & Гіголаєва-Юрченко, 2025), яка зазначає, що

«...у камерно-вокальному жанрі, на відміну від оперного, співак є багатофункціональним суб'єктом творчості. Він не обмежений конкретною образною партією (чоловічою чи жіночою), оперним контекстом, визначеним композитором (історичний період, сюжет, костюм), або завданнями режисера та диригента» (Цурканенко & Гіголаєва-Юрченко, 2025: 191).

Метою статті є аналіз пісень Ф. Шуберта як гендерно маркованих художніх структур та виявлення інтерпретаційних моделей суб'єктивності на прикладі творів «*Du bist die Ruh*», «*Erlkönig*», «*Ave Maria*», «*Gretchen am Spinnrade*», «*Winterreise*», «*Ständchen*», «*Nacht und Träume*».

Методологія дослідження. Основними у дослідженні є інтерпретологічний підхід, психологічний аналіз поетичного та музичного тексту, гендерний підхід, порівняльний метод, а також елементи музично-семантичного та виконавського аналізу. Психологічний аналіз спрямований на виявлення внутрішньої динаміки образу, тоді як гендерний підхід дає змогу простежити, яким чином тембр, виконавська манера, тип вокальної артикуляції та драматургічна концепція впливають на репрезентацію суб'єктивності. Гендерно-інтерпретологічний аналіз базується на дослідженнях В. Гіголаєвої-Юрченко (Гіголаєва-Юрченко, 2008), Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020), яка обґрунтувала когнітивно-інтерпретативний підхід, Юань Сінь (Юань Сінь, 2022), яка напрацювала позиції гендерно-інтерпретативного аналізу на матеріалі барокових опер, зокрема Г. Ф. Генделя. У контексті пропонованого дослідження *гендерно-інтерпретативний підхід* позначимо як метод музикознавчого та виконавського аналізу, що передбачає дослідження та інтерпретацію музичного твору крізь призму гендерних смислів, ролей і моделей ідентичності, закладених у тексті (музичному та поетичному), а також актуалізованих у виконавській практиці.

Новизна дослідження полягає у презентації можливостей гендерно-інтерпретативного аналізу в межах напряму порівняльної інтерпретології.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Однією з показових у контексті гендерно-інтерпретативного аналізу пісень Ф. Шуберта є інтимно-універсалізована модель, яскраво представлена у творі «*Du bist die Ruh*» («Ти мій спокій»). У цій *Lied* формується особливий тип ліричної суб'єктивності, заснований на внутрішній зосередженості, духовній рівновазі та емоційній стабільності. Ліричний суб'єкт не має чітко окресленої гендерної ідентичності, вона свідомо редукується, що сприяє універсалізації образу. Вокальна інтонація передає не зовнішню драматичну дію, а внутрішню рефлексію, яка реалізується через плавну кантилену, стриману динаміку, темброву однорідність, що створюють відчуття емоційної рівноваги.

Практика виконання цього твору виразно демонструє зміну інтерпретаційних підходів у межах камерно-вокального мистецтва, дозволяючи розглядати його як простір взаємодії класичної та сучасної виконавських парадигм. Інтерпретація пісні видатною німецькою співачкою-сопрано Елізабет Шварцкопф репрезентує класичну традицію середини ХХ століття, для якої характерні стилістична вивіреність, інтелектуалізація вокального процесу та домінування раціонально-логічної організації фразування. Образ у її виконанні набуває витонченої стрункої форми, де кожна інтонація підпорядкована цілісній художній концепції, а емоція постає як результат внутрішнього контролю. Жіноча суб'єктивність у цій моделі виявляється як рефлексивно опосередкована, естетично дисциплінована й піднесена над безпосереднім емоційним імпульсом.

Інший тип трактування пропонує американська співачка-сопрано Барбара Бонні, яка відображає сучаснішу виконавську парадигму, зорієнтовану на природність звучання, темброву прозорість і безпосередність емоційного висловлювання. Інтонація у її виконанні набуває мовленнєвої органіки, вокальна партія – м'якості й світла, а образ формується як простір довірливої інтимності без помітної дистанції між емоцією та рефлексією щодо неї. Така інтерпретація репрезентує відкритий, емоційно автентичний тип жіночої суб'єктивності, у якому

внутрішній спокій постає не як абстрактний ідеал, а як живий психологічний стан.

Чоловічі версії цього твору відкривають інший вимір інтонаційної подачі. У виконанні німецького баритона Дитріха Фішера-Діскау пісня набуває медитативно-філософського характеру: баритоновий тембр посилює внутрішню глибину й смислову зосередженість. Ліричний суб'єкт презентує свідомість, що не лише перебуває у стані спокою, а й осмислює його, перетворюючи вокальне інтонування на форму рефлексії щодо власних переживань. Натомість інтерпретація південнокорейського співака Альфреда Кима демонструє тенденцію до сучасного переосмислення чоловічої ліричності: щільний, затемнений тембр створює підвищену емоційну напругу, унаслідок чого спокій постає не як уже досягнутий стан, а як бажаний ідеал, якого прагне ліричний герой.

Інший тип шубертівської суб'єктивності – драматургічно множинний – представлений у пісні-баладі «*Erlkönig*» («Лісовий цар»). Якщо в попередньому творі вокальна інтонація зосереджена на єдиному внутрішньому стані, то в «*Erlkönig*» голос виконавця стає носієм кількох інтонаційно розмежованих образів: необхідно втілити складну систему взаємодії персонажів – оповідача, батька, дитини та Лісового царя, що формує поліфонічну драматургічну структуру в межах одного вокального монологу.

У виконанні Дитріха Фішера-Діскау реалізується класична інтерпретаційна модель, основана на чіткій інтонаційній диференціації ролей. Стримано-напружений образ батька, афективно збуджене звучання голосу дитини та м'яка, звабливо-небезпечна інтонаційна пластика реплік Лісового царя вибудовуються як окремі драматургічні шари. Співак демонструє високий ступінь театралізації в межах камерного жанру. Інша інтерпретація, здійснена Томасом Квастгофом, зберігаючи драматичну напругу твору, зміщує акценти у бік тембрової насиченості та екзистенційної концентрації. Його бас-баритон підсилює драматизм сюжету з його рухом до фатальної розв'язки; натомість

образна диференціація персонажів поступово витісняється загальним трагічним пафосом.

Жіночі трактування «*Erlkönig*» відкривають інший вимір інтонаційної подачі. У виконанні Джессі Норман відбувається масштабування психологічного простору твору: сопрано не стільки розщеплює ролі, скільки інтегрує їх у єдину драму з виразним містичним і майже архетипічним забарвленням. Подібну тенденцію до цілісного драматургічного узагальнення демонструє й Анжеліка Кірхшлагер, чия інтерпретація поєднує темброву м'якість із внутрішньою напругою. У такому прочитанні гендерна модель трансформується в площину узагальненого переживання страху й безвиході.

У порівнянні з драматургічно конфліктною моделлю «*Erlkönig*» особливого значення набуває сакралізований тип суб'єктивності, представлений у шубертівській «*Ave Maria*». У цьому творі гендерна категорія підпорядковується духовно-смысловій домінанті, а вокальна інтонація не стільки стає засобом індивідуалізованого емоційного висловлювання, скільки виражає медитативне зосередження. Особистісна суб'єктивність трансформується у площину сакрального досвіду.

У цьому контексті Діана Дурбін представляє драматизоване трактування сакрального змісту. Її вокальна манера виходить за межі споглядальної молитви, перетворюючи її на емоційно насичений монолог-звернення. Тембр голосу набуває експресивної щільності, а образ – рис трагічної піднесеності. Натомість інтерпретація Рене Флемінг відображає інший тип виконавської парадигми, зорієнтований на естетизацію сакрального змісту. Її тембр – світлий, м'який та акустично повний, а вокальна партія відзначена рівністю і плавністю розвитку. У цій версії духовний зміст не драматизується, а підноситься до рівня просвітленої гармонії.

Чоловічі інтерпретації «*Ave Maria*» виявляють інший ракурс інтонаційної реалізації сакрального образу. У виконанні Андреа Бочеллі домінує лірична простота й емоційна відкритість. Натомість Лучано Паваротті репрезентує монументалізовану модель, у якій сакральний зміст набуває масштабного, майже гімнічного звучання. Його

інтерпретація підсилює відчуття величі та урочистості, трансформуючи камерність молитовного звернення у простір піднесеного концертного висловлювання.

Якщо в «*Ave Maria*» суб'єктивність піднесена до сакрального узагальнення, то у «*Gretchen am Spinnrade*» («Гретхен за прядкою») вона набуває максимально персоналізованого, психологічно загостреного характеру. Цей твір демонструє найбільшу концентрацію гендерної суб'єктивності, оскільки передає саме жіночий внутрішній монолог. Вокальна партія функціонує як потік свідомості, інтегрований в остинатну фактуру фортепіано, яка моделює замкнений психологічний простір. Музична інтонація не лише передає емоційний стан героїні, а й відтворює його внутрішню динаміку – коливання між спогадами, бажанням, страхом і саморефлексією.

Інтерпретація цієї пісні Ірмгард Зефрід втілює камерно-психологічну модель, зорієнтовану на природність вокального фразування та тонке нюансування. Її виконання вирізняється стриманою експресією та внутрішньою рухливістю, завдяки чому основою образу стає немовби жива психологічна пульсація, позбавлена надмірної театралізації. Натомість інтерпретація Джанет Бейкер поглиблює драматичний вимір твору: темброва насиченість мецо-сопрано підсилює відчуття внутрішнього зламу, а емоція набуває тілесної щільності й граничної трагедійності.

Інша інтерпретаційна перспектива виявляється у виконанні Діани Дамрау, де домінує експресивно-театралізована модель. Її вокальна манера відрізняється афективністю, контрастною динамікою і нервовою рухливістю інтонації, унаслідок чого образ набуває рис нестабільного, імпульсивного потоку свідомості, у якому різні психоемоційні стани перебувають у постійній взаємодії.

Чоловічий вимір інтерпретації відкривається у виконанні сучасного німецького баритона Бенджаміна Аппля. У цій версії баритон не імітує жіночу манеру співу і не прагне буквально відтворити гендерну специфіку персонажа, а переходить у площину універсального людського переживання. Гретхен постає не лише як конкретна жіноча

постать, а як узагальнений образ одержимості спогадами і психологічної замкненості, що відповідає тенденції до розширення гендерних меж у сучасній виконавській практиці *Lied*.

Проблема переосмислення гендерної суб'єктивності особливо виразно розкривається і в пісенному циклі «*Winterreise*» («Зимовий шлях»), який традиційно пов'язується з образом чоловічого ліричного героя – мандрівника, що переживає втрату та відчуження. У цьому циклі вокальна інтонація функціонує як форма внутрішнього монологу, спрямованого на осмислення кризового досвіду, а драматургія вибудовується як послідовність психоемоційних станів, що поступово трансформуються у філософське узагальнення граничної самотності буття.

У виконанні Дитріха Фішера-Діскау реалізується класична аналітико-психологічна модель інтерпретації, що ґрунтується на точності словесної артикуляції, інтонаційній гнучкості і детальній психологічній диференціації образу. Трактування співака вирізняється рефлексивною глибиною: ліричний герой постає як внутрішньо розщеплена особистість, здатна до самоаналізу, у межах якого екзистенційний досвід набуває чітко структурованої форми. Натомість інтерпретація тенора Йонаса Кауфмана демонструє тенденцію до драматизації циклу: щільний тембр і підвищена емоційна інтенсивність надають образу трагічних рис, а інтонаційний розвиток наближається до форми вокально-драматичної сповіді, де внутрішній конфлікт реалізується у максимально концентрованому вигляді.

Жіноча версія пісенного циклу «*Winterreise*», представлена Джойс ДіДонато, репрезентує сучасну тенденцію до концептуального переосмислення гендерної суб'єктивності в *Lied*. На відміну від традиційних трактувань, пов'язаних із чоловічим ліричним героєм, її виконання змінює перспективу сприйняття: цикл осмислюється як багатовимірний психологічний простір, у якому суб'єктивність виходить за межі гендерно визначеної ідентичності. Вокальна інтонація функціонує не лише як засіб передачі внутрішнього стану, а як інструмент реконструкції драматургії, що набуває діалогічного характеру. Темброва палітра голосу співачки вирізняється широкою

амплітудою – від прозорості, майже безтілесної канtilени до насичених, затемнених реєстрів, що дозволяє передати складну динаміку емоційних станів.

У виконанні Дж. ДіДонато також посилюється театральний компонент: інтерпретація набуває рис сценічної дії, де спів поєднується з акторською експресією та цілісною драматургічною концепцією. У цьому контексті гендер постає не як задана характеристика, а як змінна інтерпретаційна категорія, що слугує інструментом художнього переосмислення. Цикл втрачає жорстку прив'язаність до чоловічого досвіду та постає як універсальна модель переживання самотності, втрати й відчуження, водночас набуваючи більшої емоційної відкритості і психологічної інтенсивності, характерної для сучасної виконавської парадигми.

Поряд із екзистенційною замкненістю «*Winterreise*», інший тип ліричної суб'єктивності репрезентує «*Ständchen*» («Серенада»), де інтонаційна структура безпосередньо пов'язана з актом звернення до іншого. На відміну від інтровертних або рефлексивних моделей в попередніх опусах, вокальна партія в цьому творі функціонує як засіб адресного висловлювання, що формує особливий тип ліричного простору – відкритий, спрямований назовні, діалогічний за своєю природою.

Інтерпретація Елеанор Стебер реалізує класичну виконавську модель середини ХХ століття, у якій поєднуються оперна масштабність звучання та камерна інтонаційна культура. Її вокальна манера вирізняється повнотою тембру, широким диханням і рівномірністю канtilени, що надає інтонації стійкості й внутрішньої завершеності. У цій версії комунікативна природа твору трансформується: замість безпосереднього інтимного звернення формується узагальнений, естетизований образ, у якому інтонація функціонує як художньо опосередкований жест. Темброва насиченість і яскраво виражена вокальна опора надають виконанню нехарактерного для камерно-інтимного жанру *Lied* масштабного «концертного» звучання. З гендерного погляду таке трактування відображає класичну модель жіночої

суб'єктивності, де ліричність поєднується з вокальною силою та стилістичною вивіреністю.

Натомість версія Фріца Вундерліха відображає класичну чоловічу ліричну модель, зорієнтовану на емоційну безпосередність і відкритість. Тенорове звучання поєднує світле темброве забарвлення, природність кантилен та чітку спрямованість висловлювання назовні, завдяки чому «*Ständchen*» постає як активний комунікативний акт. У цій версії гендерна суб'єктивність проявляється через інтонаційну ініціативність і експресивну адресність, що підсилює ефект живого діалогу.

Завершальним прикладом у цьому ряді може бути пісня «*Nacht und Träume*» («Ніч і мрії»), яка представляє медитативну модель суб'єктивності. Якщо «*Ständchen*» спрямована назовні, до іншого, то «*Nacht und Träume*» повертає слухача до стану внутрішньої тиші, спокою та зосередженого споглядання. У цьому творі, де вокальна партія функціонує як засіб репрезентації образів сну, пам'яті й духовного умиротворення, гендерна визначеність майже нівелюється, поступаючись місцем універсалізованому переживанню гармонії.

«*Nacht und Träume*» у виконанні Рене Флемінг демонструє естетизовано-контемплативну модель шубертівського камерного виконавства, у якій домінує ефект «завмирання часу». Надзвичайно повільний темп і майже повна відсутність агогічних контрастів формують відчуття позачасового звукового простору, де кожен звук набуває самодостатньої виразності. Вокальне соло характеризується ідеально вирівняною кантиленою, м'якою атакою звука та мінімізованим вібрато, що сприяє створенню оксамитового, ніби «розчиненого» тембру. Артикуляція видається свідомо згладженою: приголосні редукуються, голосні зливаються у безперервний звуковий потік, унаслідок чого текст втрачає декламаційну чіткість і трансформується у чисто музичну субстанцію.

Фортепіанна партія у цій інтерпретації виконує не стільки супровідну, скільки акустично-просторову функцію: завдяки педалізації та тихій динаміці акорди супроводу постають як «звукові хмари», що огортають вокальну партію. Динамічний спектр звужений до *p-pp*,

кульмінації позбавлені драматизму й набувають внутрішнього, інтроспективного характеру. У результаті формується не наративна, а сюжетно статична модель інтерпретації, де ніч постає як сакральний простір, а сон – як метафора духовного спокою. Виконання Р. Флемінг зміщує акцент із текстово-семантичної конкретності на темброво-звукову ідеальність, перетворюючи *Lied* на своєрідну звукову медитацію.

Натомість версія Дітріха Фішера-Діскау відкриває більш глибокий, філософський вимір твору. Баритоновий тембр надає звучанню вагомості й внутрішньої насиченості, трансформуючи пісню із картини нічного спокою у форму рефлексивної медитації. Вокальна інтонація передає не лише стан, а й процес його осмислення, наближаючи зміст твору до межі між сном, спогадом та духовним досвідом.

Висновки.

Пісні Франца Шуберта виявляють надзвичайно широкий спектр моделей суб'єктивності, у межах яких гендер постає не як зовнішня характеристика виконавця, а як складна інтонаційно-семантична категорія. Аналіз творів «*Du bist die Ruh*», «*Erlkönig*», «*Ave Maria*», «*Gretchen am Spinnrade*», «*Winterreise*», «*Ständchen*» та «*Nacht und Träume*» засвідчує, що шубертівська *Lied* є гнучкою художньою системою, здатною вміщувати інтимно-ліричні, драматургічно-множинні, сакралізовані, діалогічні та медитативні форми вираження суб'єктивності.

У проаналізованих прикладах жіночі інтерпретації (Рене Флемінг, Елеанор Стебер, Дж. ДіДонато, Діана Дамрау, Ірмгард Зефрід, Діана Дурбін, Анжеліка Кірхшлагер, Джессі Норман, Барбара Бонні, Елізабет Шварцкопф) демонструють широкий діапазон художніх моделей – від естетизованої рафінованості і камерної інтимності до драматичної насиченості, афективної відкритості й концептуального переосмислення гендерної ролі. Чоловічі інтерпретації (Дитріх Фішер-Діскау, Фріц Вундерліх, Бенджамін Аппль, Лучано Паваротті, Андреа Бочеллі, Томас Квастгоф, Альфред Ким), своєю чергою, часто актуалізують аналітико-рефлексивний, драматургічно диференційований або екзистенційно загострений вимір твору.

У «*Du bist die Ruh*» жіночі версії демонструють рух від рефлексивно-структурованої до інтимно-безпосередньої моделі, тоді як чоловічі – від аналітично-медитативної до експресивно-драматизованої. У «*Erlkönig*» чоловічі версії тяжіють до образної диференціації ролей і драматургічної поліфонії, тоді як жіночі – до психологічної цілісності і формування єдиного емоційного поля. В «*Ave Maria*» жіночі інтерпретації варіюються від драматичної напруженості до естетизованої молитовної гармонії, а чоловічі відрізняються емоційною відкритістю, звуковою повнотою й монументальністю.

Показовою в цьому аспекті є «*Gretchen am Spinnrade*», де жіночий внутрішній монолог розкривається через різні інтерпретаційні моделі – від камерно-психологічної до трагічно насиченої та експресивно-театралізованої. Чоловіча версія інтерпретації, створена Бенджаміном Апплем, демонструє можливість трактування образу Гретхен з позицій універсального загальнолюдського переживання, що свідчить про розширення гендерних меж у сучасній виконавській практиці *Lied*. Подібна тенденція виявляється й у виконанні «*Winterreise*» Джойс ДіДонато, де традиційно чоловічий ліричний цикл постає як багатовимірна картина самотності, втрати й відчуження, відкрита до нового гендерного прочитання.

У «*Ständchen*» гендерна відмінність проявляється через різні способи реалізації комунікативної суб'єктивності: жіноча модель тяжіє до естетизованої камерності й дистанційованої ліричності, тоді як чоловіча – до відкритої, активної, спрямованої до діалогу форми висловлювання. У «*Nacht und Träume*» гендер, навпаки, майже не визначає сутності образу, а функціонує переважно як тембровий чинник, що варіює спосіб інтонаційного втілення універсального переживання спокою. Версія, створена Рене Флемінг, репрезентує естетизовано-звукову модель, орієнтовану на темброву досконалість, тоді як виконання пісні Дитріхом Фішером-Діскау – інтелектуалізовану інтерпретацію, що базується на глибокому аналізі поетичного та музичного текстів.

Отже, пісні Ф. Шуберта можуть бути осмислені як особлива форма музичного конструювання суб'єктивності, де голос стає інструментом психологічного, поетичного, гендерного та екзистенційного самовираження. Сучасна виконавська практика дедалі частіше руйнує жорсткі межі між «чоловічим» і «жіночим» типами інтерпретації, переводячи гендер у площину художнього вибору, тембрової стратегії та концептуального прочитання. Саме тому виконавські версії XX–XXI століть становлять важливий матеріал для подальшого дослідження *Lied* як живої інтерпретаційної традиції, у якій кожне виконання відкриває новий смисловий вимір шубертівського музичного тексту.

Перспективою дослідження є розвиток методики гендерно-інтерпретативного аналізу на матеріалі вокальних творів інших композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

- Гіголаєва, В. О. (2008). Гендерний аспект в музичній теорії та практиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та практики освіти*, 21, 228–236.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX–початку XXI століть*. (Монографія). Харків: Факт.
- Німенська, Ж. В. (2024). Німецька мистецька пісня у творчості Ф. Шуберта: принципи автентичного вокального виконання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 72, 88–107. <https://doi.org/10.34064/khnum1-72.06>
- Цурканенко, І., & Гіголаєва-Юрченко, В. (2025). Основи гендерного аналізу музичного твору. У Л. В. Шаповалова & Ю. В. Ніколаєвська (Ред.), *Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація* (сс. 179–206). ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Юань Сінь (2022). Традиція travestire в операх Г. Ф. Генделя в аспекті гендерного підходу (на прикладі інтерпретації партії Аріоданта). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 65, 99–117. <https://doi.org/10.34064/khnum1-65.06>
- Bodley, L. B., & Horton, J. (Eds.). (2016). *Rethinking Schubert*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190200107.001.0001>

- Bostridge, I. (2015). *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*. Knopf Doubleday Publishing Group.
- Fischer-Dieskau, D. (1984). *Schubert's songs: A biographical study*. New York: Limelight Editions.

ВИКОРИСТАНІ АУДІОЗАПИСИ / USED RECORDINGS

- Angelika Kirchschrager – Topic. (2014, May 15). *Erlkönig, D328* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pYh8vjH93JI>
- Barbara Bonney – Topic. (2015, August 28). *Du bist die Ruh, Op. 59 No. 3, D. 776* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=MX2IL46rTGs>
- Benjamin Appl – Topic. (2023, June 22). *Gretchen am Spinnrade, D. 118* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=J0cXOARhY7o>
- Davidhertzberg. (2021, November 9). *Schubert: Gretchen am Spinnrade D 118 – Irmgard Seefried, 1956 – Decca DL 9974* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Zf6Xj1jqp7c>
- Dreamer100pre. (2009, July 11). *Andrea Bocelli (HQ) Ave Maria (Schubert)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ppw1CH5R-w4>
- Elisabeth Schwarzkopf – Topic. (2021, January 7). *Du bist die Ruh D 776: Du bist die Ruh (Friedrich Rückert)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DsE-CT2CmY>
- Fritz Wunderlich – Topic. (2018, December 12). *Schubert: Schwanengesang, D. 957: Ständchen* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dTWhrPwo1l0>
- Greatartsongs. (2010, April 27). *“Erlkönig” (Schubert) – Thomas Quasthoff* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rACDt1e1EWU>
- Janet Baker – Topic. (2017, March 13). *Gretchen am Spinnrade, Op. 2, D. 118* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4oH3jiGD-U>
- Johanna Olofsson. (2025, January 24). *Renée Fleming Ave Maria (Schubert), Nobel Prize 2006* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SCwF6DGPCUc>
- Jonas Kaufmann. (2014, February 25). *Schubert: Winterreise* [Playlist]. YouTube. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLbpqThNd6HxE4GlnVBdnrUnh828IXbkxY>
- Joyce DiDonato. (2019, January 10). *Schubert: Winterreise* [Playlist]. YouTube. https://www.youtube.com/playlist?list=PLVvnj7NnfA_oYgmpqLzcxBfUWw0PdZmHO

- Lieder Greats. (2025, April 19). *Dietrich Fischer Dieskau; "Du bist die Ruh"; Franz Schubert* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HaCLFwkeieQ>
- MeetTheNeet. (2009, January 9). *Schubert – Der Erlkönig* [魔王] (complete version.) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5XP5RP6OEJI>
- Melvin Udall. (2010, May 28). *Dietrich Fischer-Dieskau – Nacht und Träume (Franz Schubert)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=otXVgpvmFs>
- Renée Fleming – Topic. (2018, July 29). *Schubert: Nacht und Träume, D. 827* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2sX07bRCz-A>
- Rückenfigur. (2022, December 25). *Schubert – Winterreise – Fischer-Dieskau / Moore (1955)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RqmTyDB17lg>
- Texmex0303. (2008, March 27). *Jessye Norman – A Portrait – Erlkonig (Schubert)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8noeFpdfWcQ>
- Violinthief. (2008, March 1). *Schubert – Ave Maria – Deanna Durbin* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=IT_b_MWrJQU
- Vladimir Stasov. (2014, November 4). *Eleanor Steber Ständchen Schubert D 957* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6V8OOEmO1wY>
- Warner Classics. (2019, December 23). *Luciano Pavarotti – Ave Maria (Schubert)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XpYGgtrMTYs>
- 노래하는형 김재형이야. (2019, March 26). *Alfred Kim, Du bist die Ruh* (그대는 나의 안식처) *F. Schubert* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xOOLxCBs0DA>

REFERENCES

- Bodley, L. B., & Horton, J. (Eds.). (2016). *Rethinking Schubert*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190200107.001.0001> [in English].
- Bostridge, I. (2015). *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*. Knopf Doubleday Publishing Group [in English].
- Fischer-Dieskau, D. (1984). *Schubert's songs: A biographical study*. Limelight Edition [in English].
- Hiholaieva, V. O. (2008). The gender aspect in music theory and practice. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 21, 228–236 [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in music of the 20th – early 21st centuries: monograph*. Fakt [in Ukrainian].

- Nimenska, Zh. V. (2024). German art song in the creative work of F. Schubert: the principles of authentic vocal performance. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 72, 88–107. <https://doi.org/10.34064/khnum1-72.06> [in Ukrainian].
- Tsurkanenko, I., & Hiholaieva-Yurchenko, V. (2025). Basics of gender analysis of a musical work. In L. V. Shapovalova & Yu. V. Nikolaievskaya (Eds.), *Cognitive musicology: Analysis and interpretation* (pp. 179–206). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Yuan Xin (2022). The tradition of *travestire* in the operas of George Frideric Handel from a gender perspective (based on the interpretation of the role of Ariodante). *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 65, 99–117. <https://doi.org/10.34064/khnum1-65.06> [in Ukrainian].

Tang Jinyu

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: qq896510378@gmail.com; tangjinyv@qq.com
ORCID iD: 0009-0005-9587-8506

Schubert's songs: a gender-interpretative analysis

Statement of the problem. In Franz Schubert's *Lied*, music ceases to function merely as an accompanying element and assumes the role of intonational thinking capable of rendering complex psychological processes – inner monologues, states of memory, desire, fear, prayer, contemplation, and existential solitude. It thereby acquires the status of a specific form of psychological drama in which voice, word, and piano texture constitute a unified semantic system. Within this framework arises the problem of interpreting the *Lied* as a form of representing subjectivity. The gender dimension is particularly relevant, since a significant portion of Schubert's *Lieder* is based on texts with a clearly defined, gender-oriented inner monologue.

Objectives, methods, and novelty of the research. The aim of the article is to analyze Schubert's songs as gender-marked artistic structures and to identify interpretative models of subjectivity based on the works "Du bist die Ruh," "Erk König," "Ave Maria," "Gretchen am Spinnrade," "Winterreise," "Ständchen," and "Nacht und Träume." The study applies a gender-interpretative approach, defined as a method of musicological and performance analysis that involves examining and interpreting a musical work through the lens of gender meanings, roles,

and identity models embedded in the musical and poetic text, as well as actualized in performance practice. The novelty of the research lies in demonstrating the analytical potential of the gender-interpretative approach within the framework of comparative interpretology.

Research results. The analysis shows that Schubert's Lied represents a flexible artistic system capable of encompassing intimate-lyrical, dramaturgically plural, sacralized, existential, communicative, and meditative forms of gendered subjectivity. In the analyzed examples, female interpretations (Renée Fleming, Eleanor Steber, Joyce DiDonato, Diana Damrau, Irmgard Seefried, Deanna Durbin, Angelika Kirchschlager, Jessye Norman, Barbara Bonney, Elisabeth Schwarzkopf) demonstrate a wide spectrum of artistic models – from aestheticized discipline and камерна intimacy to dramatic intensity, affective openness, and conceptual reinterpretation of gender roles. Male interpretations (Dietrich Fischer-Dieskau, Fritz Wunderlich, Benjamin Appl, Luciano Pavarotti, Andrea Bocelli, Thomas Quasthoff, Alfred Kim), in turn, tend to emphasize analytical-reflective, dramaturgically differentiated, or existentially intensified dimensions of the works.

In “Du bist die Ruh”, female versions move from reflective-structured to intimate-direct models, while male interpretations range from analytical-meditative to expressively dramatized. In “Erlkönig”, male performances tend toward structural differentiation of roles and dramaturgical polyphony, whereas female interpretations emphasize psychological unity and the formation of a single emotional field. In “Ave Maria”, female interpretations range from dramatically tense spirituality to aestheticized prayerful harmony, while male ones foreground openness, sonic fullness, and monumentality. In “Gretchen am Spinnrade”, the female inner monologue unfolds through various interpretative models – from chamber-psychological to tragically intense and theatrically expressive. In “Ständchen”, gender differences manifest through distinct realizations of communicative subjectivity: the female model tends toward aestheticized intimacy and distanced lyricism, while the male model emphasizes openness, intonational activity, and dialogic orientation. In “Nacht und Träume”, by contrast, gender minimally determines the essence of the image, functioning primarily as a timbral factor that modulates the intonational realization of a universal experience of tranquility.

Conclusion. So, contemporary performance practice increasingly dissolves rigid boundaries between “male” and “female” interpretative types, shifting gender into the domain of artistic choice, timbral strategy, and conceptual reading. Therefore, performance interpretations of the 20th–21st centuries constitute essential

material for further study of the Lied as a living interpretative tradition, in which each performance reveals a new semantic dimension of Schubert's musical text.

Keywords: *Franz Schubert's creativity; Lied; song; interpretation; vocal art; psychology of the image; subjectivity; chamber vocal performance; gender-interpretative approach.*

*Стаття надійшла до редакції 14.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.*

Розділ 2.

СЕМАНТИКА ЖАНРОВИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ

УДК 78.071.1(450)(092):784.08.071.2

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.08>**Шен І**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 1121054350@qq.com

ORCID iD: 0009-0002-61532505-0952

Композиторська і виконавська поетика камерно-вокальних жанрів у творчості В. Белліні

Статтю присвячено аналізу камерно-вокальних творів (арієта, романс, баркарола, канцонета) В. Белліні як цілісного жанрово-стильового феномена. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю розширення сучасного виконавського репертуару та недостатньою вивченістю малих вокальних форм у спадщині оперних майстрів. Отже, новизна дослідження пов'язана з досвідом презентації малих вокальних жанрів в творчості В. Белліні як цілісного художнього простору. Методологічну основу роботи становлять жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний аналіз, спрямовані на виявлення специфіки обраного музичного матеріалу, у поєднанні з інтерпретаційним підходом, що передбачає звернення до творчої практики вокальних виконавців. Запропоновано три аналітичні виміри досліджуваної проблеми – це поетика літературного періоджерела, а також композиторська та виконавська поетика. Доведено, що камерно-вокальна лірика В. Белліні характеризується високим поетичним рівнем, домінуванням кантиленної мелодики, драматургічною цілісністю та синтезом камерного й оперного начал. Виявлено, що його камерно-вокальні твори формують специфічний інтерпретаційний простір, де камерність поєднується із прихованою театральністю та потребує високої виконавської культури. Обґрунтовано, що камерно-вокальний доробок В. Белліні є концентрованою моделлю його композиторського стилю та володіє значним педагогічним і художнім потенціалом.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



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

Ключові слова: камерно-вокальний жанр; малі вокальні форми; мистецтво XIX століття; творчість В. Белліні.

Постановка проблеми.

У першій половині XIX століття жанри романсу, канцони, баркароли та арієти набули широкого розповсюдження в італійській музичній культурі. Ще у XVII–XVIII століттях в операх чи кантатах з'являються арії (*aria*), а також малі форми – арієти та аріозо (*arietta*, *arioso*), які суттєво відрізнялися від того, чим вони стали у наступному столітті – самостійними сольними піснями. 1894 року американське видавництво Г. Ширмера вперше систематизувало цей репертуар у збірці «Італійські пісні XVII–XVIII століть» (*Italian songs of the 17th and 18th centuries*). Камерно-вокальні мініатюри італійських композиторів здобули популярність завдяки лаконічності, простоті та виразній мелодійності, що робило їх доступними для аматорського виконання в салонах та невеликих залах. Попри це, сучасному слухачеві більшість цих творів залишається маловідомою.

Зауважимо, що чимало зразків арієт, балад, канцонет та баркарол міститься у спадщині Дж. Россіні, В. Белліні та Г. Доніцетті (значна частина яких представлена, зокрема, у опублікованій в Китаї антології (укладач Ю Юйсіань (Yu Yixuan, 2007)). Окремі твори належать Саверіо Меркаданте, Марії Малібран та Ізабеллі Кольбран (див. публікацію видавництва *Ricordi: Arie da camera*, 1998). Майже невідомими для широкого загалу залишаються «Шість камерних арієт» та «Сон» для сопрано, флейти і фортепіано С. Меркаданте. Найбільш репрезентативними в цьому контексті є 15 камерно-вокальних творів В. Белліні, опублікованих видавництвом *Casa Ricordi* (1935). Збірка містить шість ранніх пісень: канцонету «La farfalletta», три романси – «Sogno d'infanzia», «L'abbandono», «Torn vezzosa fillide» та баладу «L'allegro marinaio», а також два цикли: *Tre Ariette* («Il fervido desiderio», «Dolente immagine di Fille mia», «Vaga luna che inargenti») та *Sei Ariette*. Ці твори складають

окремий том серії «Art Songs of the Great Italian Opera Composers» (2013) і є базовим матеріалом у навчанні молодих вокалістів.

Отже, актуальність теми зумовлена:

- сталим інтересом виконавців до камерного репертуару італійських майстрів та необхідністю його розширення;
- потребою наукового осмислення малих вокальних форм у творчості оперних композиторів як своєрідної «творчої лабораторії», де автор почувався вільнішим у виборі текстів, образів та засобів виразності.

Це безпосередньо стосується спадщини В. Белліні, де численні та різноманітні камерно-вокальні мініатюри є цікавими як з погляду жанрово-стильових новацій, так і для аналізу інтерпретаційних стратегій видатних співаків.

Останні дослідження і публікації. Фундаментом для вивчення вокального стилю В. Белліні є праці таких українських дослідників, як О. Стахевич (2013) та Н. Гнидь (1997), де характеризується епоха бельканто. Цілісний творчий портрет композитора представлений у біографічному нарисі А. Пужена (Pougin, 1868/2011). Монографія А. Фракароллі (Fraccarolli, 1942) залишається актуальною завдяки ґрунтовному опрацюванню епістолярію, а дослідження Ф. Пастури (Pastura, 1959) фокусується на композиторській поетиці, зокрема й у камерній сфері. Виконавський аспект камерно-вокальної творчості композитора висвітлено в антології творів В. Белліні, укладачами-редакторами якої є Чжан Ліпінь та Цзя Тао (Zhang & Jia, 2013). Окремі аспекти арієт Белліні були предметом магістерського дослідження авторки статті (2022). Серед найновіших праць варто виділити статтю Т. Буркацької (Буркацька, 2025), яка розглядає італійський бідермаєр як стильове підґрунтя камерної творчості композитора в контексті культури доби Реставрації. Утім, попри наявні розвідки, камерно-вокальна лірика Белліні все ще потребує комплексного окремого дослідження.

Метою статті є актуалізація камерно-вокального доробку В. Белліні як цілісного художнього феномена в розмаїтті його малих жанрових форм (арієта, канцона, романс тощо).

Методологія дослідження. Провідним є інтерпретологічний підхід, що поєднує методи жанрово-стильового та інтонаційно-драматургічного аналізу. Теоретичним підґрунтям визначення категорій «композиторська поетика» та «виконавська поетика» є праці Ю. Ніколаєвської (2021) та М. Гаркуші (2024). *Композиторська поетика* розглядається нами як система принципів організації матеріалу (інтонаційний словник, формотворення, гармонія, робота з вербальним текстом). *Виконавська поетика* мислиться як система актуалізації сенсів: це робота з часом (темпоритм, агогіка), артикуляція, темброва та смислова інтерпретація образу.

Наукова новизна дослідження полягає у представленні малих вокальних жанрів В. Белліні як цілісного явища в контексті сучасного камерно-вокального виконавства.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Перша половина XIX століття презентує широкий спектр малих вокальних жанрів, представлених у творчості видатних оперних майстрів: Дж. Россіні, В. Белліні, С. МеркадANTE, Г. Доницетті, Дж. Мейєрбера. Особливе місце серед них посідає камерно-вокальна лірика Вінченцо Белліні – видатного представника італійського бельканто, «творця італійських мелодій», автора 11 опер (зокрема шедеврів «Капулетті і Монтеккі», «Сомнамбула», «Норма», «Пурітани»). Дослідники творчості композитора (Fraccarolli, 1942; Pastura, 1959) зазначають, що серед усіх митців епохи бельканто саме В. Белліні найбільш повно віддзеркалив у своїй творчості ліризм, сентиментальність та емоційну глибину епохи Романтизму. Драматизм його творів поступово відкривався через інтерпретації вокалістів різних поколінь.

Хоча сам композитор вважав за краще «вічно зітхати і співати без перерви», його твори, попри позірну простоту, будуються на складному переплетінні меланхолії та живого почуття. Белліні

фактично відмовився від надмірної орнаментики та фіоритур на користь «мелодії, що промовляє», й це відчутно не лише в оперному жанрі, а й у камерній ліриці. В опері його увага була зосереджена на точній декламації тексту та створенні пластичних виразних ліній. Еталоном беллінієвської мелодики є молитва Норми *Casta diva*, де широка лінія формується з коротких мотивів на тлі прозорої гармонії та майстерної, проте стриманої оркестровки. Прагнучи нівелювати розрив між арією та речитативом, Белліні насичував останній співучими аріозними фразами, що для італійської опери 1820–1830 років було новаторським явищем.

Розглянемо основні здобутки композитора в камерних жанрах арієти, романсу, канцони на основі репрезентативної збірки, виданої в Китаї («Вибрані художні пісні Белліні», 2013). Видання містить 19 творів, більшість із яких написана після 1825 року. Зміст збірки варіюється від простих до складних вокальних мініатюр, об'єднуючи різні жанрові різновиди, що дозволяє відтворити панораму камерно-вокальної творчості композитора.

Надамо окремі аналітичні описи. Насамперед стисло охарактеризуємо **жанрово-стильовий спектр** камерно-вокальних творів, представлених у творчості В. Белліні.

Так, композитор неодноразово звертається до жанру *романсу*. Романс «*L'abbandono*» починається з таємничого супроводу на **pp**, у якому зароджуються інтонації вокальної партії. Позначка *a piacere* супроводжує мелодичну лінію, яка починається після фермати та спочатку нагадує рецитацію, зокрема завдяки скупим витриманим акордам. Розділ *Allegro agitato* контрастує з попереднім завдяки більш вишуканій мелодичній лінії. Хоча композитор і обирає куплетну форму, другий куплет зазнає певної драматизації. Кульмінаційний емоційний сплеск майже наприкінці твору долає типову «романсову» структурну замкненість.

Романс «*Torna, vezzosa Fillide*» має достатньо тривалий та драматичний вступ із внутрішнім розвитком, контрастними фразами, хвилями піднесення-спадів. Вокальну партію вирізняють грація та

елегантність, її фрази з примхливою ритмікою чергуються з ніжними фразами фортепіанного супроводу. Водночас виразний акомпанемент також наділений власним внутрішнім розвитком, завдяки чому створюється діалог вокальної та інструментальної партій. Загалом твір нагадує повноцінну оперну сцену з декількома розділами, серед яких вирізняється контрастний епізод в *e-moll*, та стрімким фіналом.

Романс «*Sogno d'infanzia*», попри те, що він є досить тривалим, також має просту куплетну будову. На характер спокійної, доволі простої мелодії суттєво впливає «баркарольний» акомпанемент. Плавна течія музики ненадовго затримується на кульмінації, після чого музичний рух знов повертається у «спокійне русло».

Отже, навіть у межах одного жанрового типу, попри спільні риси (куплетна форма, вишуканість мелодики, драматичний розвиток, збагачення початкового музичного образу), спостерігаємо різноманітність трактувань композитором вихідної жанрової моделі.

Різнороманітно представлено у збірці й жанр *канцонети*.

Канцонета «*Fenesta che lucive*» витримана в повільному темпі на тлі «гітарного» супроводу. Кульмінація твору досить стримана, що підкреслює художній смак композитора та його прагнення уникнути зовнішніх ефектів. Канцонета «*Se il mio nome saper voi bramate*» знов презентує «гітарний акомпанемент», на його тихому звучанні плавно розгортається хвиляста мелодія. Прикраси, фермати на них та на паузах, контраст мажору й мінору, м'яке взяття кульмінаційної високої ноти – все це створює меланхолійний ліричний образ. Іншу образну сферу презентує канцонета «*La farfalletta*», де представлений образ легковажної граціозної й кокетливої дівчини. Легка, майже «невагома», мелодія зіучить на тлі супроводу на піано та піаніссімо. Кожен з куплетів канцонети містить невелику кульмінацію, але в цілому мініатюру витримано в одному емоційному ключі.

В. Белліні звертається й до жанру *вокальної балади*, одного з найулюбленіших композиторами доби європейського Романтизму.

Балада «*L'allegro marinaio*» – розвинена за формою вокальна п'єса, де контраст виникає вже у вступі (*pp-ff*, унісонний та октавний

виклад). Вокальна мелодія, побудована на швидкому злеті до e^2 , одразу захоплює великий діапазон. Мелодія постійно переривається, нагадуючи схвильовану розповідь. Розділ *Andante* вносить контраст завдяки спокійно-оповідальному характеру розвитку, після чого повернення першої схвильованої теми відчувається як вторгнення. По суті, балада побудована на двох образах, що презентовані окремими розділами: драматичним та ліричним. Логіку баладної оповідальності підкреслює обрамлення (вступ-кода), що перетворює цю композицію на завершену музичну «картину».

Безпосередній зв'язок камерно-вокальної лірики В. Белліні з його оперною творчістю демонструють *жанри арієти* та навіть *арії*.

Арієта «O crudel che il mio pianto» – невеликий твір середнього діапазону, але активність акомпанементу одразу привертає увагу, надаючи музичному висловлюванню енергійного характеру. Нескладна форма періоду повторної будови не виключає доволі відчутного розвитку: мелодія другого куплету збагачується ритмічною орнаментикою, а фінальна фермата на верхньому звуці d^2 підкреслює кульмінацію, розташування якої наприкінці арієти залишає враження продовження руху вперед та наскрізного розвитку.

Сцена та арія «Quando incise su quel marmo» (scena ed aria) найбільш виразно демонструє театральність камерного стилю Белліні. Стрімкий декламаційний речитатив (*Recitativo*), що дійсно нагадує вступний оперний речитатив перед арією (*Agitato, d-moll*), переходить у ніжну проникливу кантилену (*Larghetto affettuoso, D-dur, 6/8*), сповнену м'яких фіоритур та прикрашену орнаментикою. Їй контрастує другий розділ (*Allegro moderato*), якому теж передують речитативний вступ-зв'язка.

На окрему увагу заслуговує явище *циклізації в камерній творчості* В. Белліні. Так, цикл *«Tre Ariette»* демонструє принцип контрасту в драматургічному русі від спокою *«Il fervido desiderio»* через драматизм *«Dolente immagine di Fille mia»* знову до світла у *«Vaga luna che inargenti»*. Упершій арієті, *«Il fervido desiderio»*, попри її невеликий обсяг та витриманий темп *Andante sostenuto*,

презентуються контрастні музичні образи. Перший – спокійного характеру, другий, побудований на пунктирному ритмі, додає динамічності й драматизму. Кульмінація містить декламаційні фрази та невелику «каденцію» (імпровізацію), після чого знов повертається основна мелодія. Друга арієта «*Dolente imagine di Fille mia*» (вірші Fumarolli) більш драматична: вже початок фортепіанного супроводу має мінорне забарвлення. Наступна контрастна мажорна частина не змінює загального характеру музики, лише додає світлих тонів, що відтіняють драматизм повернення початкового мінору. Печальну меланхолію другої арієти посилює «лейтмотив» низхідної секунди у фортепіано. Третя арієта – «*Vaga luna che inagerenti*» – повертає «світлу» тональність *As-dur*. Її мелодія достатньо проста, невеликого діапазону. Утім куплетна форма арієти (два куплети) складається з періодів неповторної будови, що демонструє прихильність В. Белліні до принципу драматургічного розвитку та засвідчує багатство мелодичного дару композитора.

Цикл з шести арієт – «*Sei Ariette*» – має складнішу структуру: він обрамлений фа-мінорними номерами, а внутрішні частини утворюють міні-цикли за принципом мажоро-мінорного «мерехтіння» (2–3 та 4–5 арієти у парних тональностях *G-dur* – *g-moll* та *C-dur* – *c-moll*). Також перша арієта «*Malinconia, ninfa gentile*» (на текст І. Піндемонте), де чудовим моментом гармонічного рішення є стрімкий перехід із *f-moll* у *F-dur*, завдяки чому елегійна печаль одразу стає світлою, є ідеальним «епіграфом» до всього циклу. Тоді як остання арієта «*Ma rendi pur contento*» виконує роль епілогу, де баркарольна фактура (9/8) підсумовує ритмічні ідеї попередніх номерів.

Виконавські інтерпретації камерно-вокальних творів В. Белліні відкривають широке поле для аналітичного осмислення, оскільки демонструють різноманітні стратегії втілення *bel canto* в умовах камерного жанру.

Лучано Паваротті акцентує природну пісенність вокального матеріалу, наближаючи арієти Белліні до традиції італійської народної пісні, що додає створюваному ним музичному образу особливої

щирості. Його трактування циклу «Сім арієт» вирізняється чітким підкресленням контрастів між окремими номерами, завдяки чому весь цикл постає як цілісна художня композиція – своєрідний альбом яскравих, поетично забарвлених вокальних мініатюр.

Хосе Каррерас, порівняно з Лучано Паваротті, привносить у цикл «Сім арієт» більшу напруженість і драматичну насиченість, використовуючи агогічні «відтяжки» для підкреслення експресії кульмінацій. Водночас у циклі «Сім арієт» співак також вдається до певного пом'якшення своєї оперної вокальної манери, адаптуючи її до камерного характеру жанру.

Чечілія Бартолі пропонує драматизоване прочитання музики італійського композитора. Цикл «Сім арієт у виконанні Бартолі (у співпраці з Джеймсом Левайном) набуває більш драматизованого, порівняно з інтерпретаціями Паваротті або Каррераса, звучання. Співачка майстерно використовує широкий діапазон свого голосу, завдяки чому кожна арієта отримує індивідуальне темброве забарвлення. Хоча йдеться передусім про тонкі відтінки, у її виконанні виразно окреслюються як контральтові «глибини», так і легкі, м'яко прикриті сопранові звучання. Особливо привабливим є середній регістр – густий, насичений і пластично керований. Висока культура дихання та чітка артикуляція зумовлюють індивідуалізацію фразування, що надає художнього образу кожної арієти завершеності.

У трактуванні *Клодін Леду* (мец-сопрано) арієти В. Белліні переконливо засвідчують орієнтацію композитора на можливості середнього регістру голосу. Звучання голосу співачки вирізняється густотою й насиченістю, водночас зберігаючи свою природну невимушеність. Використання в її інтерпретації арфи замість традиційного фортепіано надає їй підкресленої поетичності, прозорості та легкості.

Виконавська манера *Анни Моффо* постає як органічний синтез різних вокальних традицій із виразним домінуванням італійської школи *bel canto*. Голос співачки, яка активно зверталася до камерно-вокальної спадщини В. Белліні, Г. Доніцетті та інших італійських композиторів, вирізняється широким діапазоном і характерним

легким «сріблястим» тембром. Досвід кіноактриси допомагає їй створити в кожній з беллінієвських арієт конкретний цілісний художній «мікрообраз» із акцентом на конкретиці та драматургічній виразності.

Для сучасного виконавця важливою є робота з текстом. У китайському виданні вокальних творів Белліні 2013 року (упорядник Вень Цюаньліан Лай) запропоновано трирівневий метод опрацювання текствої основи творів: наводиться оригінал, дослівний та вільний переклади, що дозволяє співакові усвідомлено працювати над фразуванням, досконало розуміючи зміст кожного італійського слова.

Висновки.

Вінченцо Белліні – один із тих композиторів, у творчості яких малі камерно-вокальні жанри досягли чи не найбільшого розквіту. Дійсно, вони є доволі численними й презентують такі жанрові варіанти, як арієта, канцонета, романс, сцена, баркарола, балада. Проведений аналіз дозволяє окреслити ключові параметри, що визначають ці твори як довершені художні явища.

По-перше, *поетичний рівень*. Навіть за наявності текстів невідомого авторства, домінує орієнтація на високу літературну традицію. Звернення до поезії П'єтро Метастазіо («*Almen se non poss'io*», «*Per pietà, bell'idol mio*», «*Ma rendi pur contento*»), Іпполіто Піндемонте («*Malinconia, ninfa gentile*»), М. Фумароллі, Дж. Джелуїно («*Dolente immagine di Fille mia*»), М. Політі («*La farfalletta*») та інших авторів забезпечує текстову глибину, афористичність і витончену емоційну палітру творів. Поетичне слово в цих творах функціонує не як нейтральна основа, а як рівноправний компонент музично-драматургічної цілісності.

По-друге, *композиторська поетика жанру*. Стиль Белліні визначається пріоритетом кантиленної мелодики, що виступає як головний носій смислу. Вокальна лінія відзначається протяжністю, інтонаційною пластичністю та здатністю до безперервного розгортання (так званий *melos lungo*). Елегантність фактури, економність гармонічних засобів і прозорість акомпанементу підпорядковані розкриттю

вокальної експресії. Водночас виявляється сценічне мислення композитора: навіть мініатюрні форми вибудовуються як завершені драматургічні ситуації з внутрішнім розвитком і логікою кульмінацій.

По-третє, *виконавська поетика*. Малі вокальні жанри Белліні формують специфічний інтерпретаційний простір, що поєднує камерність і приховану театральність. Вони вимагають від виконавця не лише технічної досконалості (контроль дихання, легато, нюансування), а й тонкої психологічної роботи з текстом. Тут реалізується принцип «інтимної сцени», де кожна деталь – динаміка, агогіка, артикуляція – набуває семантичної ваги.

По-четверте, *синтез камерного і оперного начал*. Стиль вокальної лірики Белліні демонструє органічне поєднання камерного начала з принципами оперної драматургії. Камерно-вокальні мініатюри фактично функціонують як «редуковані оперні сцени», в яких сконцентровано ключові риси італійського бельканто.

По-п'яте, *педагогічний і репертуарний потенціал*. Завдяки поєднанню технічної доцільності та художньої глибини, ці твори стали важливим ресурсом вокальної педагогіки. Вони дозволяють формувати стильове чуття, навички кантиленного співу та інтерпретації в межах високого художнього стандарту. Знання можливостей голосу, вміння тонко відчувати душевні зміни – ці риси стилю композитора розкриваються при аналізі малих вокальних жанрів та привертають до творів Белліні увагу вокальних педагогів всього світу.

Отже, камерно-вокальні твори В. Белліні зовсім не є периферією його спадщини. Ми вбачаємо в них концентровану модель стилю композитора, в якій поєднуються поетична вишуканість, мелодична домінанта, драматургічна цілісність і високий виконавський потенціал.

Подальші розвідки заявленої теми можуть стосуватись аналізу виконавських інтерпретацій та дослідження вокальної мініатюри композиторів-сучасників В. Белліні та послідовників концепції «прекрасного співу».

ЛІТЕРАТУРА

- Буркацька, Т. (2025). Жанр арієсти у творчості Вінченцо Белліні. *Київське музикознавство*, (4), 206–214. <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.04.60>
- Гаркуша, М. (2024). Нелінійність художнього мислення піаніста-концертмейстера в контексті поетики вокального циклу (на прикладі «Осінніх сонетів» В. Губаренка). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 72, 199–213. <https://doi.org/10.34064/khnum1-72.12>
- Гнидь, Б. П. (1997). *Історія вокального мистецтва*. НМАУ.
- Ніколаєвська, Ю. (2021). Нові виміри музикознавства XXI століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (131), 8–25. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243200>
- Стахевич, О. Г. (2013). *З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: посібник*. Нова Книга.
- Arie, Ariette e Romanze: Rossini, Colbran, Bellini, Malibran, Meyerbeer, Mercadante, Donizetti* (1998). Raccolta I. Ricordi.
- Fraccarolli, A. (1942). *Bellini*. A. Mondadori.
- Pastura, F. (1959). *Vincenzo Bellini*. Società Editrice Internazionale.
- Pougin, A. (1868). *Bellini, sa vie, ses oeuvres*. Hachette Livre-BNF. (Оцифровано 2011). https://books.google.com.ua/books/about/Bellini.html?id=xi_ZZ_dKAtQC
- 意大利歌剧大师艺术歌曲系列 贝利尼 艺术歌曲选 (修订本) 张丽萍 贾涛译配 任曦 审订 中央音乐学院出版社 [*Вибрані художні пісні Дж. Россіні, Г. Доніцетті, В. Белліні* (2007, червень) (Юй Ісюань, Уклад.). Народне музичне видавництво].
- 数据 贝利尼艺术歌曲选/张丽萍, 贾涛译配-修订本-北京: 中央音乐学院出版社, 2013.3. (意大利歌剧大师艺术歌曲系列) [*Вибірка художніх пісень Белліні* (2013, березень) (Чжан Ліпінг & Цзя Тао, Переклад та аранж.). Видавництво Центральної консерваторії музики. (Серія художніх пісень італійських оперних майстрів)].

REFERENCES

- Arie, Ariette e Romanze: Rossini, Colbran, Bellini, Malibran, Meyerbeer, Mercadante, Donizetti* (1998). Raccolta I. Ricordi [Collection I. Ricordi] [in Italian].
- Burkatska, T. (2025). The arietta genre in the works of Vincenzo Bellini. *Kyiv Musicology*, (4), 206–214. <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.04.60> [in Ukrainian].
- Fraccarolli, A. (1942). *Bellini*. A. Mondadori [in Italian].

- Harkusha, M. (2024). Nonlinearity of artistic thinking of the pianist-accompanist in the context of the poetics of a vocal cycle (based on “Autumn Sonnets” by Vitalii Hubarenko). *Problems of Interaction between Art, Pedagogy, and the Theory and Practice of Education*, (72), 199–213. <https://doi.org/10.34064/khnum1-72.12> [in Ukrainian].
- Hnyd, B. P. (1997). *History of vocal art*. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. (2021). New dimensions of musicology in the 21st century: The experience of modeling an interpretative theory of musical communication. *Scientific Herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (131), 8–25. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243200> [in Ukrainian].
- Pastura, F. (1959). *Vincenzo Bellini*. Società Editrice Internazionale. [in Italian].
- Pougin, A. (1868). *Bellini, sa vie, ses oeuvres*. Hachette Livre-BNF. (Digitalized 2011). https://books.google.com.ua/books/about/Bellini.html?id=xi_ZZ_dKAtQC [in French].
- Stakhevych, O. H. (2013). *From the history of vocal performance styles and vocal pedagogy: A manual*. Nova Knyha [in Ukrainian].
- Yu, Yixuan (Ed.). (2007). *Selected Art Songs by Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini*. People's Music Publishing House [in Chinese].
- Zhang, L., & Jia, T. (Eds.). (2013). *Bellini: Selected Art Songs (Revised Edition)*. Central Conservatory of Music Press. (Italian Opera Masters' Art Songs Series) [in Chinese].

Sheng Yi

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 1121054350@qq.com; ORCID ID: 0009-0002-61532505-0952

Composer and performance aesthetics of chamber vocal genres in the works by Vincenzo Bellini

Statement of the problem. Chamber vocal genres of the first half of the nineteenth century, including the arietta, canzonetta, romance, and ballad, played a significant role in shaping European vocal culture. However, in contemporary musicology, they remain less studied than operatic repertoire. This is particularly evident in the case of Vincenzo Bellini, whose small-scale vocal works function as an independent artistic system. The challenge lies

in conceptualizing these genres as an integrated phenomenon that unites compositional and performance aesthetics.

Objectives, methods, and novelty of the research. *The aim of this study is to bring renewed scholarly attention to Bellini's chamber vocal works and to identify their genre-specific, stylistic, and performance-related characteristics. The methodological framework is based on an interpretative approach combined with genre-stylistic and intonational-dramaturgical analysis. The novelty of the research lies in interpreting Bellini's small vocal forms as a unified genre-stylistic complex that represents a distinct model of musical thinking within the aesthetics of bel canto.*

Research results. *The findings demonstrate that Bellini's chamber vocal works are distinguished by a high degree of poetic refinement, achieved through the use of texts by leading poets of the period, as well as through the equal role of the verbal component within the musical-dramaturgical whole. The composer's aesthetic approach is characterized by the predominance of cantilena melody (melos lungo), transparency of texture, and an economy of harmonic means aimed at enhancing vocal expressivity. At the same time, these miniature forms exhibit a form of dramatic thinking manifested in their internal dramaturgy and clearly articulated climactic structure. The study further shows that the performance aesthetics of these works create a distinctive interpretative space in which intimacy is combined with latent theatricality, requiring a high level of technical proficiency and psychological sensitivity from the performer. A synthesis of chamber and operatic principles is also evident, allowing these vocal miniatures to function as condensed operatic scenes.*

Conclusion. *It can be concluded that Bellini's chamber vocal genres should not be regarded as peripheral to his oeuvre; rather, they constitute a concentrated model of his compositional style, combining poetic refinement, melodic expressiveness, dramaturgical coherence, and significant performance and pedagogical potential.*

Keywords: *chamber vocal genres; small vocal forms; nineteenth-century music; Vincenzo Bellini.*

*Стаття надійшла до редакції 14.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2025, оприлюднена 26.03.2026.*

УДК 78.071.1(510):780.616.432.082.4

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.09>**Ван Сяо**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 785646176@qq.com

ORCID iD: 0009-0003-9232-6234

Фортепіанні концерти китайських композиторів у контексті розвитку жанру

Статтю присвячено узагальненню закономірностей і тенденцій розвитку жанру фортепіанного концерту у творчості китайських композиторів. Подано історико-хронологічний огляд розвитку жанру; його історичну динаміку осмислено у взаємодії китайської та західної культур. Охарактеризовано основні етапи історико-стильової еволюції жанру в музичній культурі Китаю. Уперше визначено внесок китайських композиторів у жанр концерту для фортепіано з оркестром та його роль у загальному світовому контексті. Доведено, що еволюція жанру фортепіанного концерту в Китаї являє собою складний багатоетапний процес, який можна схарактеризувати як рух від прямого наслідування європейських зразків до глибокого філософського синтезу національної ідентичності і світового музичного авангарду. Найважливішим механізмом адаптації західного жанру концерту у фортепіанній творчості китайських композиторів виступає програмність, еволюціонуючи від інструмента політичної пропаганди до засобу глибокого філософського самовираження.

Ключові слова: фортепіанний концерт; китайські композитори; фортепіано; оркестр; жанр; стиль; програмність.

Постановка проблеми.

У творчості китайських композиторів ХХ століття звернення до жанру концерту для фортепіано з оркестром стало уособленням

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



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

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

найвищого рівня засвоєння європейської жанрової системи і техніки письма. Цей період музиканти Піднебесної пройшли достатньо швидко – від першої фортепіанної п'єси «Марш миру» Чжао Юань-женя (1915) до першого фортепіанного концерту ор. 16 Цзяна Веньє (1936) минуло всього 20 років. «Загалом історія китайських фортепіанних концертів – це історія зустрічі Сходу та Заходу» (Yan Kou, 2018: 123). Відмінності між двома культурними шарами достатній час створювали певні складності для китайських митців. Особливо це стосувалося жанру концерту з оркестром, коріння якого сягає багатовікових традицій західної музики (там само).

На початковому етапі китайські автори фортепіанних концертів вчилися та наслідували західні зразки цього жанру. Після заснування Китайської Народної Республіки митці продовжували творчі розвідки, розширюючи засоби національної ідентичності у творах для фортепіано з оркестром. Деякі фортепіанні концерти цього етапу були написані як дипломні роботи композиторів, які вчилися та досягали цей жанр. Починаючи з 1950 років, основним напрямом китайських фортепіанних концертів став «національний романтизм» (Klotins, 2019: 407) – композитори використовували як матеріал народні пісні та музику традиційних китайських інструментів. Під час Культурної революції ідеологія мала величезний вплив на написання музики, і творчість композиторів зазнала значного політичного тиску. Фортепіанні концерти того часу переважно становили «транскрипції» китайських національних творів, і для того, щоб музика була зрозумілою широким народним масам, концерти часто містили назви або програмні елементи. Починаючи з 1980 років, жанр фортепіанного концерту у творчості китайських композиторів досяг свого розквіту, оскільки митці здобули право на свободу індивідуального висловлювання. Деякі китайські композитори почали відходити від романтичного стилю та захоплюватися модернізмом, втілюючи більш критичний погляд на світ крізь призму національного мистецтва.

На сьогодні китайськими композиторами створено солідну кількість концертів для фортепіано з оркестром. Однак у музикознавстві

досі немає дослідження, що узагальнило б найбільш характерні закономірності й тенденції розвитку цього жанру та визначило його роль у загальному світовому контексті.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Дослідження останніх років, присвячені жанру фортепіанного концерту, охоплюють широке коло питань: від осягнення сутності класичних форм змагання соліста й оркестру (Irving, 2003; Keefe, 2011a) до романтичних (Keefe, 2011b; Стахевич, 2018; Бурган, 2018) та сучасних трансформацій у XX столітті (Iddon and Thomas, 2020; Шестеренко, 2025). Автори аналізують процеси переосмислення жанру сучасними композиторами (Дашак, 2021; Гасратов, 2025), принципи взаємодії фортепіано з оркестром, що привели до камернізації жанру (Решетілов, 2021) та еволюції традиційних засад – контрастів і діалогічності у сучасних творах. Основні теми наукових праць включають жанрово-стильові особливості, роль камерного оркестру та пошук нових засобів виразності в українській і західній музиці. Деякі фортепіанні концерти китайських композиторів стають дедалі частіше предметом аналізу в наукових працях дослідників (У Цзядзюнь, 2016; Сунь Тянь, 2017; Yan Kou, 2018; Wise, 2018; Цінь Юйхан, 2025; Чернявська & Чжан Гуанцзянь, 2025), здійснено поодинокі спроби щодо укладення періодизації жанру (У Цзядзюнь, 2016; Yan Kou, 2018). Утім досі немає роботи узагальнювального характеру, яка би визначила внесок китайських композиторів у динаміку жанру фортепіанного концерту: «...багато китайських фортепіанних концертів залишаються практично невідомими та рідко виконуються. Необхідний подальший етап досліджень щодо формування систематичного вивчення історії китайських фортепіанних концертів, щоб забезпечити поглиблене осягнення всіх цих творів» (Yan Kou, 2018: 124). Цей аспект визначає **актуальність теми та наукову новизну** запропонованої статті.

Мета статті – визначити шляхи розвитку фортепіанних концертів у творчості китайських композиторів, охарактеризувати їх місце у загальній картині динаміки жанру.

Методологія дослідження. У розвідці застосовано історико-культурний, історико-типологічний, жанрово-стильовий, структурно-функціональний, компаративний, інтерпретологічний методи й підходи.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Перший фортепіанний концерт китайського композитора був створений у 1936 році Цзяном Веньє (江文也). Його прем'єра відбулася 10 травня 1937 року у виконанні дуету піаністів Іноуе Соноко та Пауля Вайнгартена. Однак оркестрова партитура була загублена або спалена разом з іншими творами композитора в часи його переслідувань. Сьогодні цей твір зберігся у вигляді перекладення для двох фортепіано, яке було опубліковано в Пекіні видавництвом Центральної консерваторії лише у 2006 році. До цього часу Концерт існував лише у формі рукопису. Одночастинний Концерт Цзяна Веньє й досі існує лише у версії для двох фортепіано, оскільки рукопис оркестрової партитури так і не був знайдений. Записів Концерту також не існує. Лян Маочунь припускає, що з невідомих причин цей концерт побачив світ саме як твір для двох фортепіано (Лян Маочунь, 2015: 37). Фактура другої партії не схожа на оркестрову, що може бути свідомством того, що вона створювалася саме для фортепіано. Так, наприклад, у тактах 291–298 Концерту «соло першого та другого фортепіано міняються партіями» (Yan Kou, 2018: 48). Таке письмо найчастіше поширене у творах для двох фортепіано і рідко зустрічається у партитурі-перекладі для фортепіано та оркестру (там само).

Форма Фортепіанного концерту ор. 16 відображає західні впливи, зокрема одночастинна структура твору має умовний внутрішній розподіл (за зміною темпу) на чотири фрагменти: *Allegro non troppo quasi Recitativo* (вступ) – *Presto feroce* (швидко) – *Poco tranquillo non lento* (повільна середня частина) – *Tempo I* (швидкий фінал). Така темпова послідовність, з одного боку, указує на традиції романтичного фортепіанного концерту К.-М. Вебера, Ф. Ліста та ін., де різні за темпом і характером фрагменти об'єднані в одночастинній композиції. З другого боку, концерт має внутрішній поділ за зразком тричастинної

форми зі вступом, оскільки музичний тематизм другої (швидкої) частини повертається у фіналі. У вступі відчувається тональна нестабільність, що надає музиці характерного коливання барв і тембрів: *До мажор – Мі мажор – Ля мажор – До-дієз мажор – Сі-мажор*. Третій ліричний епізод написаний переважно в мі-мінорі, але є короткі відхилення у Соль-мажор. У фіналі знов з'являється «калейдоскоп» тональностей: *Соль-мажор* продовжує «чергуватися» з *До-мажором* та *До-дієз-мажором*. Перший мотив повертається ближче до кінця частини і закінчується в ля-мінорі.

Музичний стиль Концерту Цзяна Веньє перебуває під впливом японської музики: основним інтервалом, що звучить найчастіше, є чиста кварта, покладена в основу японського п'ятиступеневого ладу. За думкою дослідників, крім першого, «кожен інший мотив у концерті можна інтерпретувати як використання китайської пентатоніки або двох об'єднаних японських звукорядів *мінъю*» (Yan Kou, 2018: 61). Це пояснюється тим, що Китай і Японія «мають довгу історію музичного спілкування» (там само). Починаючи з династії Тан, Японія відправляла музикантів разом із послами до Китаю, й це частково пояснює, чому музика двох країн має багато спільних рис. Водночас особистий досвід Цзян Веньє та його перебування в Японії протягом 15 років підтверджує вплив японської музики на молодого китайського композитора. Пізніше музикант сформував свій власний музичний стиль, що спирався на китайські національні традиції, однак він більше ніколи не писав фортепіанних концертів. Таким чином, стосовно національної приналежності твору Цзяна Веньє зауважимо, що він має наявність як японських, так і китайських елементів.

Фортепіанний концерт Цзян Веньє був написаний у той час, коли китайські митці перебували на етапі наслідування іноземних технік та освоєння західних жанрів, шукали способи власного індивідуального висловлення та національної ідентифікації в музиці. З одного боку, композитор слідував підходу впровадження східного національного звучання у стандартну форму – досить безпечний крок, який вибирали багато композиторів європейських країн, починаючи з XIX століття.

З другого боку, зважаючи на те, де Цзян Веньє отримав професійну музичну освіту, японські національні елементи, які він використав у Концерті, сприймалися в Китаї неоднозначно, оскільки рік поспіль розпочалася японсько-китайська війна. Згодом зв'язок композитора з Японією та японською культурою мав для нього трагічні наслідки.

У 1942 році Мао Цзедун виголосив промову від імені комуністичної партії Китаю про ставлення до мистецтва. Р. Краус у книзі «Фортепіано та політика в Китаї» назвав такий підхід до музики популізмом (Kraus, 1989: 101). Згідно з позицією Мао, музика як форма мистецтва повинна зосередитися на служінні широким народним масам Китаю. Вона мусить базуватися на фольклорі, бути патріотичною та добре зрозумілою. Така «однобока» політика щодо жанру фортепіанного концерту значно стримувала його розвиток, «блокуючи» творчі пошуки композиторів. У 1945 році композитор Чжан Сяоху (张肖虎) створив свій Перший фортепіанний концерт Мі-бемоль мажор, «зрозумілість» якого полягала у використанні музичного матеріалу відомої пісні «Гу Сян». Це забезпечило твору необхідний статус «близькості до народу». Прем'єрне виконання відбулося 1945 року Тяньцзіньським інститутським комерційним симфонічним оркестром під керівництвом композитора. На друге концертне виконання цього твору довелося чекати понад 40 років: воно відбулося 20 травня 1988 року на концерті на честь 55-річчя музичної діяльності композитора.

Після заснування Китайської Народної Республіки 1 жовтня 1949 року комуністична партія прийняла на себе керівну роль щодо контролю створення вітчизняної музики. Її політика в галузі мистецтва стала офіційною, і фортепіанні концерти мали бути написані виключно в «національному» стилі, але не відокремлювалися від світових культурних надбань. У зв'язку із цим, протягом перших 17 років, з 1949 по 1966-й, було написано багато цінних за художніми ознаками фортепіанних концертів.

1950-ті стали відправною точкою втілення західноєвропейського досвіду в китайську національну культуру. У фортепіанних концертах

цього часу основною стає тема юності, молодого покоління як головної рушійної сили країни, її майбутнього. У 1957 році були написані концерти для фортепіано з оркестром Лю Чжуана (刘庄) та Сюй Чженьміна (徐振民) – дипломні роботи випускників консерваторій. Прем'єра «Концертино для молоді» Лю Чжуана відбулася в тому ж році у виконанні симфонічного оркестру Шанхайської консерваторії під орудою диригента Яна Цзянжєня, партію соліста виконував автор. Фортепіанний концерт Сюй Чженьміна був представлений публіці у 1958 році Центральним оркестром Тяньцзіня під керівництвом видатного диригента Лі Делуня, партію фортепіано виконувала знаменита піаністка Чжоу Гуанрен. У 1958 році 18-річний композитор Чжу Женьюй (朱仁玉) написав одночастинний «Дитячий фортепіанний концерт» із застосуванням народних мотивів. Прем'єра твору відбулася того ж року у виконанні молоді: оркестру школи-інтернату «Червоний галстук», диригент – Сюй Сінь, нещодавній випускник Центральної консерваторії, соліст – Се Дацюнь, першокурсник середньої школи при Центральній консерваторії.

Перші фортепіанні концерти китайських композиторів стали прикладом органічного поєднання європейської симфонічної техніки з місцевим фольклором. Молоді автори у своїх творах використовували пентатоніку та модальність, принципи звуконаслідування традиційних інструментів засобами симфонічного оркестру та фортепіано, сміливо впроваджували асиметричні народні ритми в класичну форму концерту.

У період інтенсивного культурного будівництва молодієї Китайської Народної Республіки, на хвилі «Великого стрибка» 1958 року, з'явився твір, який став символом свого часу, – Концерт «Молодіжний» для фортепіано та китайського оркестру народних інструментів (1959). Його створення було результатом колективної творчості чотирьох обдарованих випускників Центральної консерваторії Пекіна – це Сунь Ілінь (孙亦林), Лю Шикунь (刘诗昆), Пань Імін (潘一鸣), Хуан Сяофей (黄晓飞). Ідея створення масштабного оркестро-

вого твору з сольним фортепіано групою молодих китайських митців відповідала духу епохи. Піаніст-віртуоз Лю Шикунь щойно здобув перемогу на Першому міжнародному конкурсі імені П. Чайковського, демонструючи блискуче володіння інструментом. Сун Ілінь виступив автором музичного проєкту, композиторка і диригентка Хуан Сяофей відповідала за оркестрування, Пан Імінь – за мелодичну й фактурну розробку фортепіанної партії. Ця творча спілка виконувала амбітне завдання: створити еталонний національний концерт, який би поєднав потужність і форму західної симфонічної традиції з душею китайської мелодики. Прем'єра «Молодіжного» концерту відбулася в 1959 році. Оркестром китайських інструментів Центральної консерваторії диригував Чжу Гуні, партію фортепіано виконував Лю Шикунь.

Народжений в унікальній колаборації митців, «Молодіжний» концерт став квінтесенцією стилю, який згодом отримав визначення «революційний романтизм» (Yan Kou, 2018). Його музична мова є прикладом майстерного синтезу, що поєднує масштабність форми, віртуозну піаністичну техніку з китайськими національними елементами. Наприклад, романтичні віртуозні фігурації фортепіано імітують перебирання струн *піби* або цитри *цинь*. Ладогармонічною основою виступає пентатоніка, тематизм походить з пісенного фольклору північно-західного Китаю та ліричних арій місцевої опери. Загальний інтонаційний стрій Концерту дуже близький до музики китайських кінофільмів і спектаклів 1950 років, у яких композитори використовували стилізацію фольклору, що миттєво створювало впізнаваний для слухача китайський «звуківий образ».

Структурно Концерт наслідує класичну тричастинну модель, де кожна частина виконує образно-семантичну програму. Перша частина, *Allegro*, вибудована за канонами сонатної форми, протиставляє енергійну, маршоподібну головну тему, що уособлює колективний ентузіазм, і світлу, співучу побічну партію, імовірно, навіяну народними пастушими піснями. У драматичній розробці й блискучій каденції соліста втілюється ідея подолання. «Серцем» твору стає друга частина, *Andante*, – зосереджена лірична медитація, де фортепіано

виконує роль інструмента-оповідача, що веде тонку орнаментовану мелодію в стилі народної пісні Внутрішньої Монголії. Прозора оркестровка з ніжними підголосками струнних створює атмосферу задумливості й світлої ностальгії, демонструючи, що героїчний пафос має й особистісний, людський ліричний вимір. Фінал *Vivace* – картина нестримного народного святкування, апофеоз колективної радості і єдності людей. Це рондо спирається на гострі, синкоповані ритми, що викликають аллюзії із фольклорними темами «Хуагу». У піднесений та радісній коді танцювальні мотиви поєднуються з героїчними інтонаціями першої частини, замикаючи «художнє коло» й утверджуючи ідею оптимістичного динамічного дійства.

Концерт «Молодіжний» став своєрідним культурним артефактом, естетичним ідеалом свого часу, поєднавши оптимізм, віру в прогрес, ідею національної єдності. Чотирьом молодим композиторам переконливо й талановито вдалося втілити дух своєї молодої країни в досконалій та доступній художній формі, створивши один із перших і найяскравіших зразків нової китайської інструментальної музики. Емоційна відкритість твору, блискуча техніка концерту, впізнаваність тем надали йому статус символу епохи.

Плідний доробок у жанрі фортепіанного концерту належить видатному композитору Го Цзужуну (郭祖荣), що створив протягом життя 47 симфоній, багато творів для солістів та оркестру. Свій Перший фортепіанний концерт Ре-бемоль-мажор митець написав у 1955 році, Другий – два роки поспіль, у 1957-му. Обидва твори наслідували тричастинну форму західноєвропейського жанрового зразка. У тому ж 1957 році композитор розпочав роботу ще над одним концертом, але закінчив його лише 1995 року, тому твір позначений в переліку творів композитора як Четвертий концерт. У 1959 році виникла ідея створення Третього концерту. Однак творчі пошуки музиканта загальмувались через політичну ситуацію. Концерт як «ворожий» музичний жанр для західних інструментів не вітався, тому жоден з творів Го Цзужуна не виконувався на концертній естраді. Але

композитор, як справжній симфоніст, не уявляв свого життя без оркестрових творів і продовжував, попри все, писати музику. Створення наступних фортепіанних концертів припало на часи Культурної революції: у 1968 році з'явилися П'ятий та Шостий фортепіанні концерти, обидва твори – одночастинні, у 1977 році – тричастинний Сьомий концерт, у 1988 році – одночастинний Восьмий концерт для фортепіано з оркестром Ре-бемоль-мажор. Тональність останнього свідчить про світлий, піднесений тон твору та позитивні настрої композитора щодо його музично праці. Надії композитора виправдалися: більша частина його творів почала виконуватися. Відомо, що прем'єри Першого і Третього фортепіанних концертів відбулися 2000 року (Yan Kou, 2018: 28). Перший концерт прозвучав у Пекіні у виконанні Національного оркестру кіно і радіо Китаю під орудою диригента Бянь Цзушаня, соліст Хун Ічже. Прем'єра Четвертого фортепіанного концерту відбулася у Фучжоу, оркестром диригував Бянь Шаньцзу, інформація про соліста й оркестр відсутня (там само: 30). Повне зібрання творів Го Цзужуна було опубліковано в Гонконгу (2009), музична антологія включає два томи фортепіанних концертів.

На початку 1960-х авторами фортепіанних концертів стали Ша Мей (沙梅) та Ши Ваньчуня (施万春). Перший одночастинний фортепіанний концерт Ши Ваньчуня (1963) був написаний у сонатній формі на основі музичного тематизму твору для *суони* з регіону Хебей. Кульмінаційним твором цього десятиліття став фортепіанний концерт «Жовта ріка» (1969) – один з найяскравіших зразків вітчизняного жанру, що виник у часи Культурної революції. Фортепіанний концерт «Жовта ріка» був створений на основі однойменної кантати Сі Сінхая (冼星海) групою ускладі Інй Ченцзуна (殷承宗), Чу Ванхуа (储望华), Шен Ліхуна (盛礼洪), Лю Чжуана (刘庄), Ши Шучена (石叔诚), Сюй Пейсіна (许裴星). Твір складається з чотирьох частин, кожна з яких має власну назву, яка в основному відповідає структурі оригінальної кантати. В останній частині «Захистімо Жовту ріку» додатково був уведений інший музичний тематизм – мелодії «Схід

червоний» та «Інтернаціоналу». Піаністичне та оркестрове письмо концерту «Жовта ріка» включає посилення як на західну фортепіанну музику, так і на музику для традиційних китайських інструментів. Чу Ванхуа зазначав, що наприкінці 1969 року запис чернетки було надіслано Цзян Цін. Після цього автори отримали вказівки переробити твір на «більш китайський», унаслідок чого було запроваджено фактурні зміни в «Баладі Жовтої ріки». У супроводі фортепіано розкладені акорди, які часто використовуються в традиційних західних творах, було замінено на імітацію звучання *чжена* – швидкі глісандовані послідовності, що створюють ефект звуконаслідування перебору струн. Також до складу оркестру було додано китайські традиційні інструменти – бамбукова флейта та *пінгу*, щоб посилити національний характер і китайську ідентичність концерту (Чу Ванхуа, 1995: 7). Прем'єра твору відбулася 1 січня 1970 року у виконанні Центрального симфонічного оркестру під керівництвом диригента Лі Делуня, партію фортепіано виконував Ін Ченцзун. Оркестрову партитуру і перекладення для двох фортепіано було опубліковано «Народним музичним видавництвом» у 1970 році.

Фортепіанний концерт «Жовта ріка» створено у стилі національного романтизму другої половини XIX століття – яскравий мелодизм та віртуозний піанізм зробили твір дуже популярним серед слухачів. Рецепція концерту змінювалася з часом – спочатку дуже затребуваний під час Культурної революції, згодом він був забутий через асоціації з революційною епохою його створення та відповідним змістом. Після 1980 років інтерес до Концерту знову відродився, у ньому вже бачили не ідеологічне гасло, а композицію, яку можна розцінювати як кітч вищого порядку, синтезований з різнорідних джерел. Весь цей комплекс був «переплавлений» у тиглі національно-визвольного руху та політичної доктрини для створення універсального, потужного, хоча й художньо спрощеного, музичного архетипу. Його геніальність у контексті епохи полягала саме в безпомилково вдалому синтезі, де західні техніки стали «непомітним каркасом» для абсолютно китайського змістового й емоційного послання.

У 1970 роки, в розпал сумних подій Культурної революції, китайські композитори продовжували створювати фортепіанні концерти. Ці твори присвячені темі батьківщини, її долі, боротьбі людей з труднощами життя. Композитор Хуан Чженьмао (黄桢茂) у 1971 році написав Фортепіанний концерт ре-мінор «Пишна батьківщина». Ця тричастинна композиція створена за стандартами західної традиції жанру, але насичена національним мелодизмом на основі пентатоніки. Перша частина – сонатне *Allegro*, друга – повільна тричастинна, третя – швидкий фінал у варіаційній формі. Твір, присвячений Китаю, вперше прозвучав за межами країни – прем'єра Концерту відбулася у столиці Філіппін, місті Маніла, 9 травня 1971 року. Філіппінським симфонічним оркестром керував диригент Луїс Валенсія, сольну партію виконував піаніст Регаладо Хосе. Ще одним твором, що «опинився» поза межами Китаю, стало Концертино для фортепіано та струнного оркестру (1973) композитора Гуо Чжіюаня (郭芝苑). Тричастинний твір для фортепіано з оркестром вперше прозвучав у жовтні 1974 року у виконанні Національного Тайваньського симфонічного оркестру під орудою диригента Лі Тайсяня. Партитура була надрукована в 1993 році видавництвом «Yueyun» у Тайбеї.

Деякі фортепіанні концерти часів Культурної революції репрезентують образи водної стихії. Тема моря і різних станів природи, пов'язаних із ним, налаштовують митців на прояв романтичних почуттів, втілених у потужному оркестровому *tutti* з різноманітними виявами фортепіанного звучання – від найпрозоріших фарб до лавино-подібних віртуозних пасажів та акордів. Так, у 1975 році було створено одразу два «морських» фортепіанних концерти – непрограмний тричастинний концерт Чжу Гуні (朱工一) та концерт «Діти Південного моря» Чу Ванхуа, оснований на фольклорному тематизмі. Назви трьох частин останнього мали ідеологічний підтекст: «Весняний розлив моря», «Спогади про гірке минуле на носі човна» та «Захист морських кордонів». До цієї групи приєднується колективний

Концерт для фортепіано й оркестру китайських народних інструментів «У морі». У тричастинній композиції її автори Ян Ліцин (杨立青), Пань Чжаохе (潘兆和) і Сюй Чжаньхай (徐占海) намагалися «підкорити» західний інструмент соліста національному звучанню китайського оркестру. Подібні випадки траплялися нерідко, однак вони мали складні наслідки – необхідність вирішення проблеми відповідності строю фортепіано і китайських інструментів. У результаті відбулася реформа й удосконалення багатьох автентичних інструментів, що дало їм змогу грати в ансамблі з фортепіано.

Завершує період Культурної революції фортепіанний концерт «Боротьба з тайфуном» Лю Шикуня і Го Чжіхуна (郭志鸿), створений 1977 року. Одночастинний твір написаний для симфонічного західного оркестру, але з додаванням традиційного китайського інструмента – бамбукової флейти. У Концерт увійшли три теми з оригінальної композиції для *чжэна* «Чжань тай фен» Ван Чанюаня. Прем'єрне виконання Концерту відбулося в 1977 році Китайським національним симфонічним оркестром, диригент Хан Чжунцзе, соліст Лю Шикунь; також національною компанією «China Record Corporation» було записано відео.

З 1978 року в Китаї розпочалася економічна реформа. У цей період композитори нарешті отримали можливість індивідуального творчого висловлення, що розширило межі образної семантики фортепіанних концертів, дало змогу залучати сучасні техніки письма, експериментувати. Митці знову повернулися до теми молодості й дитинства – символу перспективи розвитку та надії на краще майбутнє. У 1979 році з'являється одночастинний Фортепіанний концерт для підлітків Жао Юйяня (饶余燕), створений у сонатній формі. Прем'єрне виконання цієї композиції відбулося 1984 року за участю Симфонічного оркестру Китайського радіомовлення під орудою диригента Юань Фана, солістка Бао Хуейцяо.

Однією з особливостей фортепіанного концерту «Гірський ліс», створеного 1979 року Лю Дуньнанем (刘敦南) став принцип програмності. Для композитора тема взаємодії природи і людини стала

можливістю відображення власних почуттів, любові і туги за рідною землею. Національний зміст концерту і звукові новації представлені у творі в ліричному переломленні. Три частини концерту – «Весна в лісі», «Діалог між горою та лісом», «Свято в гірському лісі» – утворюють семантичну тріаду картин природи, що оживає, як символу позитивних життєвих змін. Фортепіанний концерт «Гірський ліс» тісно пов'язаний із музикою народу *мяо*: у тематизмі широко використано музичний матеріал «летючої пісні», звукоряд *мяо*, характерні вільні розміри і ритми, у музичній образності – характерне фольклорне явище «музики в церемонії» (Лю Те, 2015).

Відкриття кордонів і можливість спілкування китайських митців із західним світом сприяла розвитку напряму західної моделі непрограмного фортепіанного концерту у 1980 роки. Ця тенденція вже намітилася у Фортепіанному концерті (1979) Ло Цінцзіна (罗京京) й отримала розвиток у цілій низці творів для фортепіано з оркестром. Після вимушеного стримування творчої свободи композиторів важливим аспектом музичного життя стали орієнтири на західні цінності, прагнення композиторів спілкуватися з митцями демократичного світу. Перший фортепіанний концерт ор. 25b соль-мінор китайського композитора Хуан Ан-Луна (1982) був присвячений американському піаністові Дж. Бановецю, який став його першовиконавцем. Водночас тричастинний концерт був написаний на основі Першої симфонії композитора, яка стала відгуком на трагічні події на площі Тяньаньмень в 1976 році. Автор втілює у своєму творі європейські досягнення віртуозного концерту, водночас застосовуючи «нерозв'язані тритони, хроматично рухомі дисонансні акорди, функціонально незв'язані акорди і колористичні звукові комплекси з метою емоційного посилення музики або розмитості відчуття традиційної тональності» (Сунь Тянь, 2017: 137).

Попри те, що з 1980 року композитор жив в Америці, він втілює у музиці свої власні переживання і співчуття співвітчизникам, що боролися за свободу. Музикант приїхав до Китаю та приніс ноти свого Концерту до пам'ятника героям тих страшних подій. Прем'єра твору

відбулася 1984 року у виконанні Гуанчжоуського симфонічного оркестру під управлінням диригента Лай Деву, соліст – Джо-зеф Бановець. У 2016 році концерт був записаний Симфонічним оркестром Китайського національного театру опери, диригент Чжень Сяоїн, соліст Дж. Бановець, та випущений фірмою «Marco Polo Records».

Фортепіанні концерти постреволюційного періоду доволі часто зазнавали впливу модернізму через послаблення політичної атмосфери. Композитори мали змогу досліджувати світовий досвід та експериментувати із сучасними композиційними техніками. Абстрагуючись від відкритої програмності, митці випробують різні напрями трактування жанру. Зокрема, на талановитого китайського музиканта Ма Сицун (马思聪) суттєво вплинули провідні тенденції розвитку європейського та американського музичного мистецтва ХХ століття. У 1983 році під час перебування митця у США з'явився його Фортепіанний концерт Ля-мажор ор. 60, у якому спостерігається оновлення багатьох елементів музичної мови, вихід за межі класичних уявлень щодо традиційної гармонії та форми, розширення меж тональної системи. З опорою на традиції світової музичної культури та в пошуках національних форм вираження здійснювалися творчі розвідки у Другому фортепіанному концерті (1984) Ша Мея, Першому фортепіанному концерті (1984) Сюй Цзісіна (徐纪星), Фортепіанному концерті Сі-бемоль мажор ор. 23 (1986) Дін Шаньде, Концерті № 2 (1987) Чу Ванхуа. Ці твори молодих композиторів, зорієнтовані на західну тричастинну модель фортепіанного концерту, сформували напрям сучасної китайської музики, який демонструє розвиток національної своєрідності на ґрунті здобутків світового музичного мистецтва.

Пошуки національної ідентичності у творах спонукають китайських композиторів знову звернутися до програмності в жанрі фортепіанного концерту. Яскравим прикладом таких зрушень стали два фортепіанні концерти Чжао Сяошена (赵晓生) – «Афродіта» (1985) та «Звук Ляо» (1991). Фортепіанний концерт «Афродіта» показує стилістичний зсув у творчості композитора від аранжувань до оригінальної композиції під впливом сучасної західної музики. Твір був

написаний у період роботи у США; композитор спирається на такі західні сучасні техніки, як тонові ряди, додекафонія та політональність. Концерт є практичним утіленням власної теоретичної концепції «неоромантикомбінізму» Чжао Сяошена, що прагне поєднати контрастні елементи: емоцію та розум, консонанс та дисонанс, центрованість та безцентровість, контроль та його відсутність, націоналізм та інтернаціоналізм (Yan Kou, 2018: 102).

Музичний тематизм Концерту будується навколо трьох основних мотивів, перший з яких є головним конструктивним елементом. Структура Концерту посиляється на сонатну форму, хоча вона й не є строгою сонатною, а лише застосовує її принципи – експозицію контрастних тем, розробку, репризу; при цьому всі частини твору виконуються *attacca*. Така структура свідчить про діалог із західною традицією – твір став відображенням натхнення автора іншими культурами, тому композитор не використовує цитування китайської народної музики. Національний характер виражений через абстраговане використання характерних інтервалів та включення китайських ударних інструментів *муюй* (дерев'яна рибка) та *пайгу* (китайські барабани) в західний оркестр. Таке поєднання «китайських елементів із західними оркестровими традиціями та сучасною композиційною технікою робить концерт інтернаціональним за мовою, але з китайським підтекстом» (там само). Сам композитор стверджує, що його музика шукає баланс між націоналізмом та інтернаціоналізмом, і цей концерт глибоко вестернізований. Митець створює «абстрагований національний стиль шляхом використання певних інтервалів, які часто асоціюються з китайською пентатонною музикою (чиста кварта, велика секунда), але вміщує їх у сучасний атональний контекст» (там само, 2018: 117). Його фортепіанний концерт «Афродіта» уособлює творчі пошуки китайських композиторів 1980 років: прагнення досягнути сучасну західну музичну мову, знаходячи при цьому власний голос та інтегруючи національну ідентичність на новому, більш складному рівні. Попри свою значущість, концерт Чжао Сяошена

отримав обмежену увагу в наукових колах як у Китаї, так і за його межами, та заслуговує на більш детальне вивчення.

Кінець XX століття відзначений плюралізмом творчих ідей композиторів у жанрі фортепіанного концерту. Одним зі стабільних напрямів розвитку цього жанру виступає програмність, яка різноманітно реалізується у творах китайських митців. Частина таких композицій пов'язана з образами природи, яка в китайській ментальності тісно пов'язана з людиною, ширше – з образом рідного краю. Відчуття творчої свободи дало змогу композиторам втілити через природу свій внутрішній світ, психологізувати звукообразальні прийоми у фортепіанно-оркестровій фактурі. Значними виразовими можливостями позначені фортепіанні концерти «Злива» (1985) Сюй Сунжєня (徐颂仁), Концерт №1 «Весняне цвітіння» (1986) Ду Мінсіна (杜鸣心), «Айлао-рапсодія» (1996) Чжан Чао (张朝). Водночас виникають твори, які продовжують лінію непрограмного інструментального концерту для великого складу симфонічного оркестру (Фортепіанний концерт (1992) Чень Ї (陈怡), Концерт №2 до-мінор Хуан Ан-Луна (1999)), та для камерного оркестру (1995) Лу Янь (卢炎). Визначною подією завершення XX та входження у нове XXI століття став колективний концерт «Вступаючи в нову епоху» (1999), який створили композитори Ін Цін (印青), Ван Цзяньчжун (王建中) і Ян Ліцин (杨立青). В основу твору було покладено однойменну оригінальну пісню.

У XXI столітті китайські композитори вступають у найвищий етап своєї творчої самореалізації, демонструючи індивідуальну трактовку жанру та роботу з національним матеріалом. Видатний симфоніст Ду Мінсін на піку майстерності створює фортепіанні концерти № 3 «Присвячується острову Гулан'юй» (2002) та № 4 «Пробудження» (2020). Свій останній концерт митець називає «духовним заповітом», а весь свій шлях визначає як «роздум про циклічність життя: пробудження природи, свідомості, історії» (Ван Лі, 2021: 57). Композитори молодшого покоління прагнуть до відкриття нових

можливостей жанру, сміливих новацій. Вони намагаються знайти «точки дотику» між національним і сучасним, поєднуючи пентатоніку з додекафонією. Багато хто з них живе поза межами Китаю, але головною темою їхніх творів залишається рідна країна та її культура. Таким чином, ідея національної ідентичності не зникає, а набуває іншого втілення. Чу Ванхуа в Концерті № 3 (2004), на перший погляд, приховує національні риси, але вони подекуди простежуються, виявляючись в інтонаціях, графічній фактурі, що нагадує традиційний китайський живопис. Композитор Тан Дун (譚盾) у фортепіанному концерті «Вогонь» (2008) намагається втілити національні образи, звертаючись до європейських звукоорганізуючих технік, використовує такий спосіб звуковисотної та метроритмічної організації матеріалу, як алеаторика, активно освоює «музичний простір» сонорики.

Висновки.

Еволюція жанру фортепіанного концерту в Китаї являє собою складний, багатоетапний процес, який відображає історичну зустріч східної та західної культур. Цей шлях можна охарактеризувати як рух від прямого наслідування європейських зразків до глибокого філософського синтезу національної ідентичності й здобутків світового музичного авангарду.

Перший етап (1930–1940 роки) став періодом первинного засвоєння жанру. Починаючи з першого концерту Цзяна Веньє (1936), китайські митці намагалися адаптувати східний звуковий образ до стандартної західної форми. Проте цей процес швидко зіткнувся з ідеологічним тиском: політика Мао Цзедунa спрямувала музику в русло попুলізму, вимагаючи від неї «народності» і зрозумілості для мас.

Другий етап (1950–1970 роки), що охоплює перші десятиліття існування КНР та Культурну революцію, ознаменувався пануванням «національного романтизму». Попри жорстку політичну цензуру та ізоляцію, цей період дав потужний поштовх для розвитку жанру. Такі знакові колективні твори, як «Молодіжний» концерт і концерт «Жовта ріка», стали еталонами поєднання потенціалу західного симфонічного мислення з китайським матеріалом – пентатонною мелодикою та

імітацією звучання народних інструментів. Жанр у цей час виконував функцію ідеологічного рупора, проте композиторам вдалося зберегти високий рівень віртуозності й емоційної виразності.

Третій етап (з кінця 1970-х до кінця XX століття) пов'язаний з економічними реформами та відкриттям кордонів. Відбувається кардинальний зсув: відмова від обов'язкової програмності та ідеологізації на користь індивідуального висловлювання. Китайські композитори (Ма Сицун, Чжао Сяошен) активно інтегрують сучасні західні техніки – додекафонію, політональність, серіалізм. Національний колорит тепер виражається не через пряме цитування фольклору, а через абстраговані інтонації та філософське осмислення природи і людини.

Сучасний етап (XXI століття) демонструє вихід китайського фортепіанного концерту на передові рубежі світової музики. Творчість композиторів нового покоління, зокрема Тана Дуна, розширює межі жанру за рахунок сонорики, алеаторики та використання немусичних звуків.

Найважливіший механізмом адаптації західного жанру концерту у фортепіанній творчості китайських композиторів виступає програмність, яка дозволила наповнити класичну форму зрозумілими для китайського слухача візуальними, природними та філософськими образами. Програмність постає як один зі специфічних фундаментальних напрямів у розвитку китайського фортепіанного концерту, виконуючи різні функції, еволюціонуючи від інструменту політичної пропаганди до засобу глибокого філософського самовираження. Протягом усієї історії жанру в Китаї програмність слугує точкою перетину між західною формою та китайським змістом.

У період Культурної революції і становлення КНР програмність була фактично обов'язковою. Щоби складний західний жанр концерту став «зрозумілим для широких народних мас» згідно з політикою Мао Цзедуна, композитори наділяли свої твори конкретними назвами та сюжетами. Програмність у цей період мала відкритий, часто патріотичний та ідеологічний характер (концерт «Молодіжний» втілював колективний ентузіазм, «Жовта ріка» – відчуття патріотизму).

Величезний пласт програмних концертів пов'язаний з образами

стихії та пейзажами. У 1970 роки з'являється низка «морських» концертів («Діти Південного моря», «Боротьба з тайфуном»), де міць оркестру і фортепіано передавала стани водної стихії. Пізніше, як свідчить приклад концерту «Гірський ліс» Лю Дуньняня, програмність набуває більш психологічного сенсу, оскільки природа в китайській ментальності нерозривно пов'язана з людиною. Назви частин («Весна в лісі», «Діалог між горою та лісом») утворюють семантичну тріаду, де весняна природа виступає як символ змін на краще у житті людей і вираження любові до рідної землі.

З послабленням політичного тиску в 1980 роках китайські композитори тимчасово відходять від відкритої програмності в бік «чистої» музики, проте незабаром повертаються до неї на абсолютно новому рівні. Програмність стає суб'єктивною, символічною та філософською. Композитори використовують назви для відображення свого внутрішнього світу, пошуку балансу між емоціями та розумом (концерт «Афродіта» Чжао Сяошена). У XXI столітті програмність набуває рис духовного заповіту й роздумів про циклічність життя (концерт № 4 «Пробудження» Ду Мінсіна). Навіть коли музична мова стає інтернаціональною, з використанням додекафонії або атональності, саме програмна назва або прихований сюжет задають твору національний «китайський підтекст» (концерт № 3 Чу Ванхуа, концерт «Вогонь» Тан Дуна).

Отже, у світовому контексті китайський фортепіанний концерт пройшов шлях від периферійного явища до органічної та впливової частини глобального музичного простору. Його головний внесок у динаміку жанру полягає в безпрецедентному збагаченні класичної європейської форми – змагання соліста й оркестру – східною модальністю, асиметричними ритмами, специфічною фактурою, що імітує традиційні інструменти (*чжен*, *піна*), та східною філософією. Китайські композитори довели, що жанр фортепіанного концерту є універсальним простором, здатним вмістити найглибші національні сенси, трансформувавши його із суто західного феномена у високохудожнє міжкультурне явище.

Перспективою дослідження теми є вивчення специфіки програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

- Бурган, І. (2018). «Діалог-концертування» і комунікативна складова в культурі: концерти для двох фортепіано з оркестром Фелікса Мендельсона-Бартольді. *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. (2021). «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром Йозефа Маркса в аспекті естетики пізнього романтизму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (130), 69–88. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231198>
- Решетілов, Б. (2021). *Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у ХХ столітті: генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності* [Дис. ... доктора філософії, Національна музична академія України, Київ].
- Стахевич, 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)
- Сунь Тянь. (2017). Концерт № 1 для фортепіано з оркестром Хуан Ан-Луна у виконавській інтерпретації Джозефа Бановеця. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 47, 237–251.
- 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., & Чжан Гуанцзянь. (2025). Образ Китаю в «Айлао Рапсодії» Чжан Чжао для фортепіано з оркестром. *Аспекти історичного музикознавства*, 39, 299–321. <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.16>
- Шестеренко, І. (2025). Національно-романтичне трактування жанру концерту для фортепіано з оркестром у творчості Віталія Кирейка. *Українська музика: науковий часопис*, 3(54), 116–123. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-12>
- Iddon, M., & Thomas, Ph. (2020). *John Cage's Concert for Piano and Orchestra*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190938475.001.0001>

- Irving, J. (2003). *Mozart's Piano Concertos*. Routledge.
- Keefe, S. P. (2011a). The concerto from Mozart to Beethoven: aesthetic and stylistic perspectives. In *The Cambridge Companion to the Concerto* (pp. 70–92). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521834834.007>
- Keefe, S. P. (2011b). 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>
- Klotins, A. (2019). Music in Latvia during the Stalinist post-war decade. Latvian Musical Life and Creative Work 1944–1953. Summary. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, 391–435.
- Kraus, R. C. (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1017/S0305741000009036>
- Wise, A. (2018). *The Rise of the Chinese Concerto: A Look into the Developments of Chinese Traditional Instrument Concerti with Western Orchestra* [Doctoral dissertation]. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/4660>
- Yan Kou. (2018). *Chinese Piano Concertos from 1936 to 2010* [Doctoral dissertation]. The University of Georgia.
- 储望华 [Чу Ванхуа]. (1995). 《黄河》钢琴协奏曲是怎样诞生的 [Як народився фортепіанний концерт «Жовта ріка»]. 人民音乐 [Народна музика], 05, 4–8.
- 刘特 [Лю Те]. (2015). 刘敦南钢琴协奏曲《山林》的创作及演奏探析 [Дослідження композиції та виконання фортепіанного концерту Лю Дуньнана «Гірський ліс»] [Магістерська дисертація, Юньнанський університет мистецтв, Куньмін, Юньнань, Китай].
- 吴家军 [У Цзядзюнь]. (2016). 中国作曲家创作的钢琴协奏曲发展简述 [Короткий огляд розвитку фортепіанних концертів китайських композиторів]. 音乐生活 [Музичне життя], 03, 58–60.
- 梁茂春 [Лян Маочунь]. (2015). 中国钢琴音乐创作研究 [Дослідження китайської фортепіанної музики]. Народне музичне видавництво.
- 王丽 [Ван Лі]. (2021). 杜鸣心四部钢琴协奏曲的和声语言研究 [Дослідження гармонічної мови чотирьох фортепіанних концертів Ду Мінсіна] [Дис. ... доктора філософії, Шанхайська консерваторія музики].

REFERENCES

- Burgan, I. (2018). “Dialogue-concert” and the communicative component in culture: concertos for two pianos with orchestra by Felix Mendelssohn-Bartholdy.

- Journal of the P.I. 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., & Zhang, G. (2025). The image of China in Zhang Zhao's "Ailao Rhapsody" for piano and orchestra. *Aspects of historical musicology*, 39, 299–321. <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.16> [in Ukrainian].
- Chu, W. (1995). How did the Yellow River Piano Concerto emerge. *People's Music*, 05, 4–8 [in Chinese].
- Dashak, E. L. (2021). Romantic Concerto for Piano and Orchestra by Joseph Marx in the aspect of the aesthetics of late romanticism. *Scientific Bulletin of the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (130), 69–88. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231198> [in Ukrainian].
- Gasratov, 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].
- Iddon, M., & Thomas, Ph. (2020). *John Cage's Concert for Piano and Orchestra*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190938475.001.0001> [in English].
- Irving, J. (2003). *Mozart's Piano Concertos*. Routledge [in English].
- Keefe, S. P. (2011a). The concerto from Mozart to Beethoven: aesthetic and stylistic perspectives. In *The Cambridge Companion to the Concerto* (pp. 70–92). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521834834.007> [in English].
- Keefe, S. P. (2011b). 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].
- Klotins, A. (2019). Music in Latvia during the Stalinist post-war decade. Latvian musical life and creative work 1944–1953. Summary. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, 391–435 [in English].
- Kraus, R. C. (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1017/S0305741000009036> [in English].
- Liang, M. (2015). *Research on Chinese piano music*. People's Music Publishing House [in Chinese].
- Liu, T. (2015). *Research on the composition and performance of Liu Dunaan's piano concerto "Mountain Forest"* [Master's thesis, Yunnan University of the Arts] [in Chinese].

- Qin, Y. (2025). Du Mingxin's piano concertos in the context of the evolution of his creativity. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy and 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* [Doctoral dissertation. National Academy of Music of Ukraine, Kyiv] [in Ukrainian].
- Shesterenko, I. (2025). National-romantic interpretation of the genre of concerto for piano and orchestra in the works of Vitaliy Kyreiko. *Ukrainian Music: Scientific Journal*, 3(54), 116–123. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-12> [in Ukrainian].
- Stakhevych, H. (2018). Piano concerto in the works of Ferdinand Ries. *Journal of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music 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].
- Sun, T. (2017). Concerto No. 1 for piano and orchestra of Huang An-Lun in the performance interpretation of Joseph Banovets. *Problems of interaction of art, pedagogy & theory and practice of education*, 47, 237–251 [in Ukrainian].
- Wang, L. (2021). *Research on the harmonic language of Du Mingxin's four piano concertos* [Doctoral dissertation, Shanghai Conservatory of Music] [in Chinese].
- Wise, A. (2018). *The Rise of the Chinese Concerto: A Look into the Developments of Chinese Traditional Instrument Concerti with Western Orchestra* [Doctoral dissertation]. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/4660> [in English].
- Wu, J. (2016). A brief overview of the development of piano concertos by Chinese composers. *Music Life*, 03, 58–60 [in Chinese].
- Yan Kou. (2018). *Chinese Piano Concertos from 1936 to 2010* [Doctoral dissertation. The University of Georgia] [in English].

Wang Xiao

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretology and Music Analysis
e-mail: 785646176@qq.com; ORCID iD: 0009-0003-9232-6234

Piano concertos by Chinese composers in the context of the development of the genre

Statement of the problem. *To date, Chinese composers have created a considerable number of concertos for piano and orchestra. However, there is still no study in musicology that would summarize the most characteristic patterns and*

trends in the development of this genre and determine its role in the general world context. The article is devoted to the historical and chronological overview of the development of the piano concerto genre in the work of Chinese composers, its historical dynamics are interpreted in the interaction of Chinese and Western cultures. The main stages of the historical and stylistic evolution of the genre in the musical culture of China are characterized.

Objectives, methods and novelty of the research. *The purpose of the article is to determine the ways of development of piano concertos in the work of Chinese composers, to characterize their place in the general picture of the dynamics of the genre. Research methods: historical-cultural, historical and typological, genre-stylistic, structural-functional, comparative, interpretological. For the first time, the contribution of Chinese composers to the genre of the concerto for piano and orchestra and its role in the general world context are determined*

Research results. *The evolution of the piano concerto genre in China is a complex, multi-stage process that can be characterized as a movement from direct imitation of European models to a deep philosophical synthesis of national identity and the world musical avant-garde. The most important mechanism for adapting the Western concerto genre in the piano work of Chinese composers is programmaticity, which allowed filling the classical form with visual, natural and philosophical images understandable to the Chinese listener. Programmatic music is one of the fundamental directions in the development of the Chinese piano concerto, evolving from an instrument of political propaganda to a means of deep philosophical self-expression.*

Conclusion. *In the global context, the Chinese piano concerto has gone from a peripheral phenomenon to an organic and influential part of the global musical space. Its main contribution to the dynamics of the genre lies in the unprecedented enrichment of the classical European form – the competition of the soloist and the orchestra – with Eastern modality, asymmetrical rhythms, a specific texture imitating traditional instruments (zheng, pipa), and Eastern philosophy. Chinese composers have proven that the genre of the piano concerto is a universal space capable of accommodating the deepest national meanings in a highly artistic phenomenon.*

Keywords: *piano concerto; Chinese composers; piano; orchestra; genre; style; programmatic.*

*Стаття надійшла до редакції 9.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.*

УДК 78.071.1(510)(092):780.616.432.083.3

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.09>**Ху Менюнь**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: 1228558205@qq.com
ORCID iD: 0009-0008-9098-3835

**Жанр капричіо у фортепіанних творах Чу Ванхуа:
переосмислення світового досвіду
крізь призму національного світовідчуття**

Творчість видатного китайського композитора і піаніста Чу Ванхуа відіграла ключову роль у формуванні національної фортепіанної музики, проте звернення музиканта до жанрової моделі капричіо потребує глибинного осмислення. Аналізуються «Сіньцзянське капричіо» (1978) та «Капричіозна сюїта – Звуки Лін'їнь» (1982), що уособлюють два різних періоди у творчій біографії митця. Мета статті – виявити специфіку композиторської інтерпретації жанру капричіо у фортепіанних творах Чу Ванхуа. «Сіньцзянське капричіо» репрезентує етнографічно-віртуозний лістівський тип жанру, демонструючи рапсодичні зміни контрастних танцювальних епізодів. Твір спирається на тонально-гармонічну систему, пряме цитування уйгурського фольклору, імітацію народних танцювальних ритмів та бравурну піаністичну віртуозність. Натомість «Капричіозна сюїта – Звуки Лін'їнь» демонструє психологічно-філософський тип капричіо, де композитор відмовляється від прямого цитування фольклору і тональної визначеності. Чу Ванхуа знаходить національне у специфічному конструюванні додекафонних серій через приховану пентатоніку й унікальну колористику, імітуючи тембр гуцяня та дзвонів через секундові кластери і мелізматику.

Ключові слова: Чу Ванхуа; жанр капричіо; китайська фортепіанна музика; віртуозність; композиторські техніки; піанізм; національна ідентичність.



Постановка проблеми.

Еволюція китайського фортепіанного мистецтва другої половини XX – початку XXI століть являє собою складний шлях від жорсткого політичного тиску до вільного міжкультурного синтезу та інтеграції у світовий музичний простір. У цьому контексті особливого значення набуває жанр капричіо, який на китайському ґрунті перетворюється в інструмент звільнення від ідеологічних «кайданів» та пошуків сучасної мови для національного самовираження. Творчість видатного китайського композитора і піаніста Чу Ванхуа (Chu Wanghua, 儲望华) відіграла ключову роль у формуванні національної фортепіанної музики, проте звернення музиканта до жанрової моделі капричіо потребує глибинного осмислення.

Останні дослідження і публікації за темою. Фортепіанна творчість Чу Ванхуа неодноразово висвітлювалася в працях низки дослідників. Історико-біографічний контекст та питання стилю музики композитора розглядають у своїх роботах Бай Є (2014), Хуан Хайлань (2016), Жуань Юань (2018). В. С. Лі (Li, 2005), Го Шаньшань (2006) та Фан Лу (2017) присвятили свої праці особливостям тембрового колориту фортепіанної музики Чу Ванхуа. Різні аспекти структурно-семантичного та виконавського аналізу фортепіанних творів композитора з жанровим ім'ям «капричіо» досліджують Лі Лібей (2012), Чень Лей (2014), Жень Цзін (2020), Цінь Ліпін (2020), Чжао Цзюань (2021), Шан Хаоран (2021), Чжан Лейлей (2022), Тао Дан (2022) та Дун Сяочень (2024). Незважаючи на солідну кількість наукових розвідок, існує необхідність у оцінці та узагальненні наявних у них спостережень.

Матеріалом пропонованої статті є два фортепіанні твори Чу Ванхуа – «Сіньцзянське капричіо» 《新疆随想曲》(1978) та «Капричіозна сюїта – Звуки Лін'їнь» 《随想组曲 – 灵隐之声》(1982). Незважаючи на те, що між написанням композиції розділяє невеликий проміжок часу, вони уособлюють два різних періоди у творчій біографії митця. Це вказує на еволюцію і трансформацію жанру капричіо в межах творчого методу самого композитора, що потребує

ретельного вивчення. Таким чином, **наукова новизна** нашого дослідження полягає у вивченні особливостей втілення жанру капричіо у фортепіанній творчості Чу Ванхуа.

Мета статті – виявити специфіку композиторської інтерпретації жанру капричіо у фортепіанних творах Чу Ванхуа.

Методологія дослідження. У роботі застосовано комплексний підхід та історико-типологічний, жанрово-стильовий, інтерпретологічний, компаративний, філософсько-естетичний методи дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Чу Ванхуа народився 1941 року в провінції Хунань у сім'ї високоосвічених інтелектуалів, його батько, Чу Аньпін, був відомим китайським мислителем та журналістом (Жуань Юань, 2018). Зростаючи в інтелектуальному середовищі, хлопчик рано виявив музичні здібності і вже у сім років розпочав заняття на фортепіано (Дун Сяочень, 2024). Його композиторський дебют відбувся у 15 років написанням твору для ерху «Сільська пісня», після чого газета «Женьмінь жібао» назвала юного автора «композитором у червоному галстуку» (цит. за: Тао Дан, 2022: 3). У 17 років Чу Ванхуа успішно склав іспити на композиторський факультет Центральної консерваторії, однак його доля різко змінилася через політичні репресії. У 1957 році його батька було затавровано як «правий елемент», а згодом, під час Культурної революції, він зник безвісти. Через це керівництво консерваторії позбавило юнака права навчатися на композитора, його примусово перевели на фортепіанний факультет (Лі Лібей, 2012). Ці події могли би зламати митця, але вони стали для нього школою виживання.

Навчаючись у класі видатного професора Ї Кайцзі, він здобув блискучу піаністичну техніку, паралельно продовжуючи фанатично вивчати композицію самостійно (Чжан Лейлей, 2022). У процесі занять на фортепіано молодий китайський музикант засвоював західний інструмент «з неспецифічною для китайського тембрового слуху фонікою одночасно з національними звуковими образами» (Бай Є, 2014: 10). Разом з опануванням західного академічного репертуару

Чу Ванхуа «додав до кола своїх творчих інтересів оволодіння композиторськими техніками ХХ століття, сучасні уявлення про різні сторони музичної мови, перш за все звуковисотність, ні на йоту не втративши при цьому національного характеру та авторського висловлювання» (там само). У роки Культурної революції (1966–1976), коли музичне мистецтво Китаю перебувало під жорстким ідеологічним диктатом, а будь-які прояви індивідуальної рефлексії вважалися «буржуазними пережитками», Чу Ванхуа виживав, беручи участь у колективних проєктах. Він став одним із головних авторів знаменитого фортепіанного концерту «Хуанхе» (1969–1970). Протягом десяти років композитор жив у стані постійного психологічного тиску та прихованого болю (Тао Дан, 2022). Фортепіано стало для нього єдиним безпечним прихистком, а жанр інструментальної мініатюри – сферою особистісного висловлювання.

Завершення Культурної революції та розгром «Банди чотирьох» у 1976 році стали для китайського суспільства часом колосального психологічного та естетичного катарсису, і нарешті «настала весна вільної творчості» (Хуан Хайлань, 2016: 50). Саме на цій хвилі духовного звільнення у 1977–1978 роках народжується «Сіньцзянське капричіо» для фортепіано Чу Ванхуа. Безпосереднім імпульсом до його написання стало замовлення на фортепіанний акомпанемент до нової пісні Чжен Цюфена «Прекрасна річка Павич», присвяченої Сіньцзяно-Уйгурському автономному району (Го Шаньшань, 2006). Проте талановитому композитору було «тісно» в межах вокального акомпанементу, і музичний матеріал швидко перетворився на масштабну сольну фортепіанну п'єсу (Чжан Лейлей, 2022).

Вибір жанру *капричіо* (随想曲 – «п'єса вільних думок / фантазія») був глибоко симптоматичним. Капричіо як жанр, що історично передбачає свободу висловлювання, раптові зміни настроїв, імпровізаційність і відмову від жорстких структурних канонів класицизму, стало для Чу Ванхуа ідеальним простором для психологічної рефлексії. Зацікавленість сіньцзянською тематикою, з одного боку, забезпечувала політичне «алібі» композитора, адже офіційна ідеологія

заохочувала оспівування «великої багатонаціональної родини». З другого боку, музика національних меншин з її відкритою емоційністю давала легальний привід відійти від жорстких канонів революційної музики. Звертаючись до «нейтральної» пейзажно-етнографічної тематики, Чу Ванхуа насправді створював простір для вираження глибоко особистих емоцій. Описуючи свій стан під час написання твору, композитор зазначав: «У той час обличчя країни почало зазнавати кардинальних змін... Ця атмосфера дала мені колосальне нагнітання і піднесення. Як у композитора, мої творчі думки були схожі на коня, що зірвався з вузди, емоції в моєму серці вирували і бурхали...» (Го Шаньшань, 2006: 149).

Музика капричіо уособила збуджені емоції композитора, який роками жив в умовах тотальної регламентації і раптом отримав право дихати на повні груди. Саме тому Чу Ванхуа обирає жанр, сама назва якого свідчить про відмову від жорстких структурних схем на користь вільного польоту думки. Якщо на Заході у другій половині XX століття капричіо часто ставало полем для постмодерністської іронії та інтелектуальної деконструкції, то для китайського композитора кінця 1970-х цей жанр мав абсолютно інше, емоційно-особисте навантаження. Він перетворився на лабораторію пошуку власного, не скаліченого ідеологією, голосу, де віртуозність виступає як мова вираження невідконтрольної стихії.

Драматургія «Сіньцзянського капричіо» принципово уникає жорсткої діалектичної конфліктності західної класичної сонати, де стикаються антагоністичні теми. У Чу Ванхуа форма розгортається через асоціативне нанизування контрастних станів, утворюючи масштабну сюїту-фантазію, що складається зі вступу, п'яти основних розділів та коди. Така багаточастинна, наскрізна будова не є наслідком суто західного впливу. Навпаки, композитор використовує західну «оболонку» вільної форми для поширення національної структурної логіки. Го Шаньшань пов'язує таку архітекτονіку з традиційним уйгурським танцювально-музичним жанром «Сенем»: «Загалом цю п'єсу, якщо не брати до уваги вступ і коди, можна розділити на п'ять

частин, які вибудовуються за певною музичною логікою: від початкового повільного і спокійного стилю музика поступово прискорюється, досягаючи кульмінації, а потім знову повертається до спокою або різко обривається. Як бачимо, музична структура “Сінцзянського капричіо” та “Сенему” дуже схожі. Насправді це і є базова концепція, яку Чу Ванхуа застосував під час написання цього твору...» (Го Шаньшань, 2006: 149).

Відсутність сонатного конфлікту компенсується потужною хвилеподібною драматургією, яка цілком підпорядкована традиційним китайським естетичним принципам. Рушійною силою розвитку стає контраст станів, що ідеально корелює з категорією *іцзін* (意境) – створенням емоційно-філософського «пейзажу душі». Сюжет твору розгортається як просторове споглядання, подібно до традиційного китайського живописного сувою. Цей процес візуалізує фундаментальні філософські концепти: принцип *сьюй-ши* (虚实 – порожнеча і наповненість), що реалізується через контраст масивних акордових комплексів та прозорих, мереживних пасажів, а також принцип *цзижсань* (自然 – природність, спонтанність), який втілюється через імпровізаційну природу імітації звучання народних інструментів та відмову від жорстких метричних рамок.

На мелодичному рівні твір демонструє перетворення первинної теми вокального плану на масштабне інструментальне полотно. Хоча тематичною «точкою відліку» для Чу Ванхуа стала пісня Чжен Цюфена, у фортепіанному творі композитор спирається на ключове інтонаційне зерно, яке стає генетичним кодом усієї композиції. Чжан Лейлей указує, що «під час створення твору три ноти, що відповідають словам “*Конг-цюе-хе*” (річка Павич) з однойменної пісні, були взяті за основу, і саме структурна форма “дві короткі і одна довга” (两短加一长) з цієї пісні стала головним мотивом “Сінцзянського капричіо”» (Чжан Лейлей, 2022: 76). Цей гнучкий лейтмотив пронизує всю тканину твору, еволюціонуючи від пружного танцювального імпульсу до монументального дзвонового звучання в кульмінації. Специфічний малюнок мелодичної лінії, який є носієм автентичного

уйгурського колориту, «має “параболічний” (抛物线) характер розвитку. Як впливає з назви, вона починається з низького звуку, досягає найвищої точки, а потім повертається до вихідного звуку. Візуально напрям мелодії утворює лінію, схожу на параболу, що є характерною рисою мелодики уйгурських народних пісень» (Жень Цзін, 2020: 5). Цей контур, з його раптовими експресивними стрибками вгору та плавним хвилеподібним спадом, стає не лише фольклорною ознакою, а й символом глибокого дихання.

Для передачі мікротонової гнучкості східної музики на фортепіано з його фіксованим темперованим строем композитор вдається до орнаменталізації теми, імітуючи так звані «живі ноти» (活音). Жень Цзін (2020) зазначає, що «у “Сіньцзянському капричіо” найпоширенішою прикрасою є “складний форшлаг” (复倚音), використання якого вимагає від виконавця розслаблення пальців та їхнього швидкого переміщення» (там само: 28). Завдяки складним мелізмам, репетиціям та форшлагам мелодія втрачає західну «визначеність» і набуває східної гнучкості, імітуючи специфічне вібрато на струнних інструментах або вокальні мелізми народного співака.

Гармонічна мова «Сіньцзянського капричіо» є прикладом міжкультурного синтезу, оскільки композитор здійснює глибинну трансформацію фактурної вертикалі на основі поєднання елементів уйгурської мелодики та мажоро-мінорної системи. Справжнім ядром цієї мови є специфічне використання інтерваліки, де ключовим маркером виступає збільшена секунда (增二度), «характерна для сіньцзянського музичного стилю» (Чжан Лейлей, 2022: 77). Чу Ванхуа сміливо переносить цю специфіку у вертикаль, створюючи жорсткі, дисонантні акордові комплекси. Дослідниця Жень Цзін визначає це явище терміном «зіткнення звуків» (碰音), наголошуючи: «Мала секунда та збільшена секунда є набагато більш напруженими, ніж велика секунда. Цей колорит повною мірою передає смак сіньцзянської музики. Проте Чу Ванхуа застосовує подвійні ноти в секунду (二度双音) як акорди та мелодію..., використовуючи напругу та нестабільність секундових інтервалів для вираження унікального аромату

сінцзянської музики» (Жень Цзін, 2020: 13). Таким чином відбувається переосмислення західних гармонічних функцій, зокрема неаполітанського акорду, хоча, безперечно, це позначено хоч і далеким, але мусульманським впливом на обидві культури.

Метроритмічна організація твору докорінно змінює саму природу музичного пульсу, підпорядковуючи його законам мови та пластики національних меншин. Фундаментальною рисою є феномен «зміщеного акценту» (重音后移), що пов'язано з фонетикою уйгурської мови, де наголос здебільшого падає на останній склад слова. Під час написання твору композитор запозичив цю особливість зміщення наголосу, розміщуючи акценти на слабких долях, «що формує співвідношення спаду та підйому (抑扬关系). Це суперечить звичній метричній пульсації та руйнує притаманну їй стабільність» (Дун Сяочень, 2024: 35). Така відмова від метричної квадратності посилюється активним використанням змішаних та перемінних розмірів (混合节拍). Часта зміна різних розмірів руйнує первісний метр і відчуття пульсації, надаючи твору більший простір для уяви. Композитор використовує зміну розміру, «щоб продемонструвати багатий і барвистий музичний характер Сінцзяну» (Чжао Цзюань, 2021: 10). Особливе місце посідає «еластичний час» (弹性节奏) (Дун Сяочень, 2024), що проявляється «у музичній структурі, у використанні каденцій (华彩句) та у вираженні музичних емоцій» (там само: 33). У вільних каденційних побудовах використання еластичного ритму, як правило, передбачає поступове уповільнення на найвищих і найнижчих звуках та перед ними, тоді як інші ноти мають поступово прискорюватися.

На темброво-фактурному рівні Чу Ванхуа перетворює фортепіано на універсальний інструмент, здатний імітувати звучання автентичного ансамблю. Звуконаслідування ударних (*дан* та *нагхара*) «доручається» переважно партії лівої руки, утворюючи типізовану формулу акомпанементу (т. 128–131) за участю квартових і квінтових інтервалів, «ніби два барабанщики грають ансамблем на квартовому та квінтовому *нагхара* (纳格拉)» (там само: 15). Інший тип фактури (тт. 132–133) побудований як комбінація синкоп та восьмих

тривалостей із застосуванням *staccato* (跳音), «ніби третій барабанщик м'яко б'є у *dan* (达甫 / 手鼓)» (там само). Тембри духових інструментів створюють неймовірний епічний масштаб. Твір відкривається двома групами різких і яскравих акордових комплексів, що імітують високе й гучне звучання сінцзянської дерев'яної *суони* (木唢呐). Арпеджіо імітують прийоми стародавнього сінцзянського щипкового інструмента калун, звук якого «приємний для слуху, заспокоює розум, нагадує *гучжен*, ніби дзюрчання води» (там само: 22). Найвищим досягненням фактурної майстерності стає кульмінаційний розділ, де композитор застосовує запис на трьох нотних станах, створюючи в поліпластовій фактурі багатовимірний звукопростір. Чжао Цзиюань (2021) зазначає, що монументальність фортепіанного викладу досягається в результаті поєднання всіх компонентів музичної тканини: «Верхній голос (高声部) — це головна мелодія, утворена акордами; середній голос (中声部) слугує тлом і заповненням, що посилює відчуття плинності; а нижній голос (低声部) відіграє роль фундаменту для головної мелодії та посилює загальний акустичний ефект» (Чжао Цзиюань, 2021: 16).

Підсумовуючи розгляд «Сінцзянського капричіо» Чу Ванхуа, можна стверджувати, що ця яскрава концертна п'єса з фольклорними рисами стала для митця символом духовного визволення. Композитор звернувся до західного жанру, інструментарію та віртуозної техніки для вираження суто китайської філософської ідеї і власних переживань. «Сінцзянський» стиль, представлений у фортепіанній п'єсі Чу Ванхуа, став сплавом ідіом сінцзянської народної музики з композиційними методами, запозиченими від європейських музичних традицій, та важливим етапом творчого шляху автора.

Наступний період у творчій біографії Чу Ванхуа пов'язаний з його від'їздом до Австралії в 1982 році. Навчаючись у магістратурі Мельбурнського університету, він починає професійно опановувати методи сучасної композиції. Зустріч із західним авангардом стала для китайського композитора справжнім шоком. Чу Ванхуа згадував: «Світ “нової музики” XX століття розгорнувся переді мною, це було

абсолютно невідоме досі царство, де багато авангардного, химерного, абсурдного... вони повністю, докорінно відкрили мої думки та бачення» (цит. за: Лі Лібей, 2012: 7). Саме в цей переломний момент, у листопаді 1982 року, народжується новий фортепіанний твір, який демонструє жанровий синтез – капричіо та сюїтного циклу. «Капричіозна сюїта – Звуки Лін'їнь» є етапним твором не лише в індивідуальній еволюції Чу Ванхуа, а й в історії китайської фортепіанної музики загалом, де «національні особливості китайської фортепіанної музики отримали нове піднесення» (Лі Лібей, 2012: 33). Твір виник під впливом подвійного імпульсу – «палкого бажання застосувати на практиці нові знання та глибокої ностальгії за батьківщиною» (там само).

Початково композитор назвав твір «Китайська поема» 《中国之诗》, проте пізніше він змінив її на «Капричіозну сюїту» 《随想组曲》. Композитор знову звертається до капричіо, потребуючи жанру, який би дозволив йому вільно «блукати» у своїх спогадах про стародавній буддистський храм Лін'їнь (灵隐寺), поєднуючи «непоєднуване»: сувору раціональність західної додекафонії та ірраціональну споглядальну природу східної філософії¹. Завдяки цьому жанрова природа капричіо трансформується в умовах атональної музики Чу Ванхуа. Парадокс циклу полягає в тому, що ефект «капричіозності» – імпровізаційності, непередбачуваності, свободи – досягається за допомогою найбільш жорстко детермінованої композиторської техніки – серії з 12-тонової хроматичної гами. Лі Лібей зазначає, що композитор використовує праформу (O), ракохід (R), інверсію (I) та ракохідну інверсію (RI), утворюючи матрицю із 48 можливих звукорядів (Лі Лібей, 2012: 11–12). Однак новаторство Чу Ванхуа та прояв його композиторського «капризу» полягає у специфічному конструюванні самої серії. Щоб подолати чужу для китайського слуху атональність, композитор насичує «атональний звукоряд національним колоритом» (там само: 18).

¹ Сам автор стверджував: «Навіть якщо китаєць одягне західний костюм і краватку, він все одно залишиться китайцем... Головне – це відмінність у темпераменті (дусі)» (цит. за: Лі Лібей, 2012: 6).

Звуки першої серії (тони 1, 2, 3, 11 і 12) утворюють пентатоніку від *мі-бемоль* (降 E 宫系统五声音阶), а тони з 4 по 10 – семітонову гаму від звука *ля* (A 宫系统七声音阶) (там само). Така звуковисотна організація стає ключовим фактором формотворення та образності. Композитор «грає» з очікуваннями слухача: жорстка серія раптово обертається м'якою, лінійною китайською мелодикою, створюючи «національний образ фортепіано» (Безбородько, 2023). Чу Ванхуа використовує поділ серії на групи (наприклад, по три звуки), де інтервальні співвідношення (велика секунда + мала терція) створюють «надзвичайно густий національний колорит» (Лі Лібей, 2012: 19), що дещо порушує класичні принципи додекафонії на користь китайській характерності, й є проявом жанрової свободи капричіо.

Метроритмічна сторона сюїти є чи не найяскравішим виразником її капричіозної природи. Відмовляючись від регулярної акцентності, Чу Ванхуа створює плинний, непередбачуваний музичний час, підкреслюючи, що «ритм – це перший елемент “нової музики”, це сутність, ядро і ключ сучасної та авангардної музики» (цит. за: Лі Лібей, 2012: 13–14). У сюїті постійно змінюються розміри, утворюючи чергування тактів з різними метрами, що надає музиці відтінку непередбачуваності. Якщо в першій частині переважає чергування 2/4 та 3/4, то в другій – метрична нестабільність сягає апогею: розміри 2/16, 3/16, 4/16 змінюються фактично кожний такт. Часто вживаються несиметричні розміри, такі як 3/8 та 11/8. Подібна ритмічна органі-зація руйнує інерцію сприйняття, створюючи відчуття імпровізаційної свободи, поривчастості й химерності – іманентних рис жанру капричіо.

У «Звуках Лін'їнь» фактура виконує гармонічну та колористично-темброву функцію. Чу Ванхуа використовує специфічні фактурні прийоми для відтворення національного колориту своєї музики. Орнамента використовується як засіб імітації традиційних китайських інструментів. Численні форшлагі, що супроводжують мелодію, створюють ефект відлуння, арпеджіо імітують специфічні прийоми глісандо народних інструментів. Оскільки фортепіано має рівномірно-

темперований стрій, композитор використовує одночасне звучання двох сусідніх нот – малих і великих секунд – для звукового відтворення мікротонових співвідношень та вібрато, характерних для китайської традиційної музики. У другій частині сюїти безперервне використання секунд створює «сильне відчуття напруги та зіткнення» (Лі Лібей, 2012: 16).

У «Капричюзній сюїті – Звуки Лін'їнь» Чу Ванхуа жанрова природа капричіо також успішно реалізується на рівні драматургії всього циклу. Три частини сюїти утворюють єдину психологічну лінію: від споглядальної статичності – через бурхливу скерцозність – до драматичного катарсису. Перша частина «Роздуми монаха» (“僧人的沉思”) виступає у ролі своєрідної експозиції образу і виконує функцію прологу. Замість традиційної для класичного капричіо віртуозної чи яскравої тематичної експозиції Чу Ванхуа пропонує занурення у стан медитації, характеризуючи цю частину як «досить вільне, спокійне *Andante*» (там само: 22). Капричюзність тут проявляється у цілковитій свободі музичного дихання та імпровізаційності розгортання фактури. Виконавець повинен використовувати «туманний, ефемерний, свіжий, елегантний тембр, щоб передати атмосферу гір і лісів, де розташований храм Лін'їнь» (там само). З погляду піаністичної техніки цього досягають поєднанням китайського лінеарного мислення та об'ємного фортепіанного звучання із застосуванням глибокого туше (深触键), коли пальці ніби «вминаються» в клавіші, що надає звуку проникливості, але зберігає його м'якість. Особливу увагу привертають поліритмічні пасажі: їхня плинність, позбавлена жорсткої метричної сітки, є ілюстрацією принципу вільного фантазування, імпровізаційності, притаманного жанру капричіо.

Друга частина, «Спогади про суєтний світ» (“红尘的回想”), – драматургічний центр, смислове ядром капричіо. Вона побудована на гострому контрасті, що нагадує динамічний вибух. Її тричастинна форма (А-В-А₁) також «працює» на втілення контрастних образів. У крайніх розділах (А та А₁) присутні ознаки токати – достатньо вільного жанру, наближеного до імпровізації, здебільшого віртуозного, зі щільним

і чітким ритмом. Фактура тут побудована на безперервному, нерегулярному чергуванні секундових інтервалів у правій та лівій руках. Така секундова токатність у поєднанні з постійною зміною розміру створює відчуття нерівномірності метра, втілюючи образ хаосу і символізуючи суєтність навколишнього світу. Контрастом до цього виступає середній розділ (B), де застосовано поліфонічну техніку канону. Використання впорядкованої поліфонії всередині вільного капричіо є класичним прийомом створення драматургічного рельєфу протилежного образу.

Третя частина, «Самотнє вдосконалення подалі від світу» (‘‘僻世独静的修炼’’), – динамічна кульмінація, фінал циклу, що концентрує в собі всі ознаки жанру капричіо: раптовість, масштабність, віртуозність і екстремальні контрасти. Ця частина твору є найбільш насиченою драматичним колоритом, її драматургія вибудовується через ланцюг темпових змін: *Andante* – *Allegro* – *Largo* – *Allegro*. Починаючись як імітація тихого дзвону через відокремлені звуки у правій руці, музика поступово ущільнюється і прискорюється. Кульмінацією всього розвитку стає епізод *Largo*. Дослідниця Лі Лібей описує його як «блискучий і густий», де «ченці ніби досягли великого просвітлення..., а душа піднеслася» (Лі Лібей, 2012: 31). Стрімке *Allegro* завершує заключну частину і весь твір, динаміка за шість тактів зростає від *mp* до *fff*, а фактура сягає об'єму всієї клавіатури, створюючи враження екстатичного пориву, що остаточно стверджує приналежність твору до жанру капричіо в його найвищому, віртуозно-філософському розумінні.

Висновки.

На відміну від західноєвропейської традиції, у китайському мистецтві кінця 1970 років жанр капричіо набув вітального значення. Після десятиліття Культурної революції, коли музика була зведена до пласких, однозначних пропагандистських «зразкових» творів, відмова від суворих шаблонів стала способом творчого виживання та виявлення індивідуальності митця. Для Чу Ванхуа «капризність»

і непередбачуваність капричіо символізували щирість та повернення до гуманістичного виміру мистецтва. Два фортепіанні твори, що мають жанрове ім'я капричіо, виступають як своєрідні віхи у творчій еволюції митця та його взаєминах із сучасними засобами композиції. Перший період цієї еволюції (1958–1982) характеризується відсутністю систематичної композиторської освіти (через політичні переслідування його родини Чу Ванхуа був переведений з композиторського на фортепіанний факультет). У цей час його творчий метод базувався переважно на інтуїції та імпровізації на інструменті. Другий період розпочинається в 1982 році зі вступом до магістратури та серйозним зануренням у новітні композиційні методи.

При порівнянні більш раннього та надзвичайно популярного твору «Сіньцзянське капричіо» (1978) з твором нового етапу «Капричіозна сюїта – Звуки Лін'їнь» (1982) ознаки трансформації жанру капричіо у фортепіанній музиці Чу Ванхуа в загальному плані можна визначити як рух національного свідомості від емоційно-стихійного вираження до раціонально-філософського узагальнення. «Сіньцзянське капричіо» репрезентує *етнографічно-віртуозний* лістівський тип жанру, демонструючи рапсодичні зміни контрастних танцювальних епізодів. Твір спирається на тонально-гармонічну систему, пряме цитування уйгурського фольклору, імітацію народних танцювальних ритмів та бравурну піаністичну віртуозність. Натомість «Капричіозна сюїта – Звуки Лін'їнь» демонструє *психологічно-філософський* тип капричіо, де композитор відмовляється від прямого цитування фольклору і тональної визначеності. Чу Ванхуа переносить національну ідентичність на глибинний, структурний рівень: він знаходить національне у специфічному конструюванні додекафонних серій через приховану пентатоніку й унікальну колористику, імітуючи тембр *гуциня* та дзвонів через секундові кластери і мелізматику. Використовуючи сувору західну додекафонію, митець парадоксальним чином досяг абсолютної творчої свободи, написавши твір, де західні сучасні техніки композиції ідеально поєдналися з китайським національним духом. Таким чином, Чу Ванхуа довів, що жанр

капричіо в китайській музиці може розкривати безліч художніх ідей – від ефектної подачі фольклорного матеріалу до вираження надскладних філософських концепцій.

ЛІТЕРАТУРА

- Бай, Є. (2014). *Китайська фортепіанна музика у контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва* [Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Безбородько, О. (2023). Національний образ фортепіано. *Fine art and culture studies*, 3, 3–10. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-1>
- Li, V. S. (2005). *A survey of Chu Wang-Hua's piano works* [D.M.A. thesis, University of Houston].
- 郭珊珊 [Го Шаньшань]. (2006). 储望华《新疆随想曲》展现的少数民族风情 [Національний колорит меншин, представлений у «Сінцзянському капричіо» Чу Ванхуа]. 华中师范大学学报(人文社会科学版) [Вісник Хуачжунського педагогічного університету (Серія гуманітарних та соціальних наук), 147–150].
- 董晓晨 [Дун Сяочень]. (2024). 钢琴演奏技法如何诠释新疆少数民族音乐作品风格——以储望华《新疆随想曲》为例 [Як техніка фортепіанної гри інтерпретує стиль музичних творів національних меншин Сінцзяну – на прикладі «Сінцзянського капричіо» Чу Ванхуа] [Магістерська дисертація, Хебейський університет економіки та бізнесу].
- 任婧 [Жень Цзін]. (2020). 浅析储望华《新疆随想曲》的创作特征及技术难点 [Короткий аналіз творчих особливостей та технічних труднощів «Сінцзянського капричіо» Чу Ванхуа] [Магістерська дисертація, Шаньсіський університет].
- 阮嫒 [Жуань Юань]. (2018). 储望华五首钢琴作品和声技法研究 [Дослідження гармонічних технік у п'яти фортепіанних творах Чу Ванхуа] [Магістерська дисертація, Шаньдунський педагогічний університет].
- 李俐蓓 [Лі Лібей]. (2012). 储望华钢琴作品《随想组曲——灵隐之声》的创作与演奏研究 [Дослідження створення та виконання фортепіанного твору Чу Ванхуа «Сюїта-капричіо: Звуки Лін'їнь»] [Магістерська дисертаціяб Хенанський університет].

- 陶丹 [Тао Дан]. (2022). 储望华《新疆随想曲》创作特点与演奏分析 [Композиційні характеристики та аналіз виконання «Сінцзянської рапсодії» Чу Ванхуа] [Магістерська дисертація, Харбінський педагогічний університет].
- Фан Лу. (2017). Особенности тембрового колорита фортепианной музыки Чу Ванхуа (на материале концерта для фортепиано с оркестром «Жовта ріка»). *Мистецтвознавчі записки*, 31, 118–125. <https://doi.org/10.32461/149953>
- 黄海澜 [Хуан Хайлань]. (2016). 储望华钢琴作品《新疆随想曲》创作分析 [Аналіз створення фортепианного твору Чу Ванхуа «Сінцзянське капричіо»]. 福建艺术 [Мистецтво Фуцзяні], 49–51.
- 秦莉萍 [Цінь Ліпін]. (2020). 一念一形，随“想”换“象”——浅析储望华钢琴曲《新疆随想曲》演奏中的意象之形 [Одна думка – одна форма, зміна «образів» слідом за «думкою»: короткий аналіз образності у виконанні фортепианної п'єси Чу Ванхуа «Сінцзянське капричіо»]. 北方音乐 [Північна музика], 89–90.
- 陈蕾 [Чень Лей]. (2014). 《新疆随想曲》二度创作研究 [Дослідження вторинної творчості у «Сінцзянському капричіо»]. 天津音乐学院学报 [Журнал Тяньцзіньської консерваторії музики], 2, 105–112. <https://doi.org/10.16274/j.cnki.cn12-1280/j.2014.02.010>
- 张蕾蕾 [Чжан Лейлей]. (2022). 《新疆随想曲》的音乐特征分析 [Аналіз музичних характеристик «Сінцзянського капричіо»]. 当代音乐 [Сучасна музика], 76–78.
- 赵梓媛 [Чжао Цзиюань]. (2021). 储望华钢琴作品《新疆随想曲》演奏实践 [Виконавська практика фортепианного твору Чу Ванхуа «Сінцзянське капричіо»] [Магістерська дисертація, Хенанський педагогічний університет].
- 单浩然 [Шан Хаоран]. (2021). 浅谈储望华《新疆随想曲》的音乐风格与演奏技巧 [Коротке обговорення музичного стилю та техніки виконання «Сінцзянської рапсодії» Чу Ванхуа]. *Song of Yellow River*, 05, 88–90. <https://doi.org/10.19340/j.cnki.hhzs.2021.05.027>

REFERENCES

- Bai, Ye. (2014). *Chinese piano music in the context of integration processes of world musical art* [Abstract of PhD diss., Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts] [in Ukrainian].

- Bezborodko, O. (2023). National image of the piano. *Fine art and culture studies*, 3, 3–10. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-1> [in Ukrainian].
- Chen, Lei. (2014). Research on secondary creativity in “Xinjiang Capriccio”. *Journal of Tianjin Conservatory of Music*, 2, 105–112. <https://doi.org/10.16274/j.cnki.cn12-1280/j.2014.02.010> [in Chinese].
- Dong, Xiaochen (2024). *How piano technique interprets the style of musical works of ethnic minorities in Xinjiang – Using Chu Wanghua’s “Xinjiang Capriccio” as an example* [Master's thesis]. Hebei University of Economics and Business [in Chinese].
- Fan, Lu (2017). Features of the timbre color of Chu Wanghua’s piano music (based on the material of the concerto for piano with orchestra “Yellow River”). *Notes on Art Criticism*, 31, 118–125. <https://doi.org/10.32461/149953> [in Ukrainian].
- Guo, Shanshan (2006). The national color of minorities presented in Chu Wanghua’s “Xinjiang Capriccio”. *Bulletin of Huazhong Normal University (Humanities and Social Sciences Series)*, 147–150 [in Chinese].
- Huang, Hailan (2016). Analysis of the creation of Chu Wanghua’s piano piece “Xinjiang Capriccio”. *Fujian Art*, 49–51 [in Chinese].
- Jing Ren (2020). *On the creative features and technical difficulties of Chu Wanghua’s Xinjiang Capriccio* [Master's thesis]. Shanxi University [in Chinese].
- Li, Libei (2012). *The composition and performance of Chu Wanghua's piano Capriccio Suite: Sounds of The Temple* [Master's thesis]. Henan University [in Chinese].
- Li, V. S. (2005). *A survey of Chu Wang-Hua's piano works* [D.M.A. thesis, University of Houston] [in English].
- Qin, Liping (2020). One thought – one form, the change of “images” following the “thought”: a brief analysis of imagery in the performance of Chu Wanghua’s piano piece “Xinjiang Capriccio”. *Northern Music*, 89–90 [in Chinese].
- Rhuan, Yuan (2018). *A study of harmonic techniques in five piano works by Chu Wanghua* [Master's thesis]. Shandong Normal University [in Chinese].
- Shang, Haoran (2021). A brief discussion of the musical style and performance technique of Chu Wanghua’s “Xinjiang Rhapsody”. *Song of the Yellow River*, 5, 88–90. <https://doi.org/10.19340/j.cnki.hhzs.2021.05.027> [in Chinese].
- Tao, Dan (2022). *Chu Wanghua's Xinjiang Capriccio: Creation characteristics and performance analysis* [Master's thesis]. Harbin Normal University [in Chinese].

Zhang Leilei (2022). Analysis of the musical characteristics of “Xinjiang Capriccio”. *Modern Music*, 76–78 [in Chinese].

Zhao, Jiyuan (2021). *Performance practice of Chu Wanghua's piano work “Xinjiang Capriccio”* [Master's thesis]. Henan Normal University [in Chinese].

Hu Mengyun

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretology and Music Analysis
e-mail: 1228558205@qq.com
ORCID iD: 0009-0008-9098-3835

Capriccio genre in Chu Wanghua's piano works: rethinking world experience through the prism of national worldview

Statement of the problem. *The work of the outstanding Chinese composer and pianist Chu Wanghua (儲望華) played a key role in the formation of national piano music, but the musician's appeal to the genre model of capriccio requires in-depth understanding. The analysis is made of “Xinjiang Capriccio” (1978) and “Capriccio Suite – Sounds of Lin'yin” (1982), which represent two different periods in the artist's creative biography.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to identify the specifics of the composer's interpretation of the capriccio genre in Chu Wanghua's piano works. Research methodology is based on a comprehensive approach and historical-typological, genre-stylistic, interpretative, comparative, philosophical-aesthetic methods. The scientific novelty of the study lies in the study of the features of the embodiment of the capriccio genre in Chu Wanghua's piano work.*

Research results. *When comparing the earlier “Xinjiang Capriccio” with the work of the new stage “Capriccio Suite – Sounds of Lin'in”, the transformation of the capriccio genre in Chu Wanghua's piano music can generally be defined as a movement of national consciousness from emotional and spontaneous expression to rational and philosophical generalization. “Xinjiang Capriccio” represents the ethnographic and virtuoso Listian type of the genre, demonstrating rhapsodic changes of contrasting dance episodes. The work relies on a tonal and harmonic system, direct quotation of Uyghur folklore, imitation of folk dance rhythms and bravura pianistic virtuosity. In contrast, “Capriccio Suite – Sounds of Lin'in” demonstrates a psychological and philosophical type of capriccio, where the composer refuses direct quotation*

of folklore and tonal certainty. Chu Wanhua takes national identity to a deeper, structural level: he finds the national in the specific construction of dodecaphonic series through hidden pentatonicity and unique colorism, imitating the timbre of the guqin and bells through second clusters and melismatics. Using strict Western dodecaphonic, the artist paradoxically achieved absolute creative freedom, creating a work in which Western modern composition techniques perfectly combined with the Chinese national spirit.

Conclusion. *Chu Wanghua proved that the capriccio genre in Chinese music can reveal a multitude of artistic ideas – from the spectacular presentation of folklore material to the expression of extremely complex philosophical concepts.*

Keywords: *Chu Wanghua; capriccio genre; Chinese piano music; virtuosity; compositional techniques; pianism; national identity.*

*Стаття надійшла до редакції 15.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.*

УДК 78.071.1(510):784.087.043

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.11>**Цзян Шаньюй**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: 2691535279@qq.com; ORCID iD: 0000-0003-0860-0150

Образи природы как предмет композиторской рефлексии (на материале хоровой музыки Китая)

Пропонується онтосемантичний аналіз дихотомії «природа – людина», знакової як для європейської, так і для китайської культури. Світоглядна парадигма композиторської рефлексії зумовлює перегляд методології дослідження образів природи в хоровій творчості китайських митців. Новизну дослідження визначає розгляд національно-стильової специфіки образів природи в хорових мініатюрах Цюй Сі Сянь, Хуан Цзи, Цай Юй Вень. Виявлено прагнення до втілення образу «внутрішньої людини», яка споглядає світ, що її оточує. У висновках визначено принципи втілення китайського пантеїзму: збереження національного мовностильового комплексу в умовах багатоголосся, інтеграцію міфопоетичного символізму в систему тонального мислення і функціональної музичної форми. Як наслідок, народжується драматургічний модус «звуко-споглядання», відмінний від європейського антропоцентризму (модусу «переживання»).

Ключові слова: хорова творчість Китаю; образи природи; онтосемантичний аналіз; композиторська рефлексія; звукопис; мовностильовий синтез; хорова мініатюра; драматургія споглядання.

«Пізнаючи свою природу (性, **сін**),
людина пізнає Небо (天, **тянь**)».
Мен-цзи

Постановка проблеми.

Одна з фундаментальних тем композиторської рефлексії в європейській культурі – дихотомія «природа – людина» в онтологічному вимірі. Життя природи є складним об'єктом відображення засобами

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



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

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

музики. Вважається, що музика – дзеркало внутрішніх переживань людини, невидимий світ її душі, а зовнішній (видимий) світ – неможливий для композитора предмет відображення.

Поетика пантеїзму в європейській культурі XVII–XVIII століть ґрунтувалася на зображенні уможливної картини ідеального буття людини в царині природи, поклоніння їй та милування нею. Так, зображально-знакова функція в добу Бароко сприяла виробленню словника музичної риторики. У наш час психологія – очевидна прерогатива багатьох жанрів музичної творчості, хоча так було не завжди. І невідомо, яка функція музики була первинною. Крім того, жодна функція музики не є самодостатньою, вичерпною, не працює окремо. Чи можливо, що античний мімезис не є першим доказом невідворотного впливу слова, театрального жесту і пластики танцю на іманентну здатність музики БУТИ? Отже, яким є онтогенез образів природи в музичній творчості? Чи здатна звукотворчість, як живопис, втілювати візуальні образи світу природи? Ці питання постійно дискутуються в музикознавстві, втім зміна світоглядних парадигм у позаєвропейському культурному контексті зумовлює перегляд теоретичних засад їх дослідження. Це означає неодмінність модуляції осмислення буття природи із психології сприйняття у філософській референції¹, недостатність програмного опису як філософської основи композиторської рефлексії.

Історія музики знає непоодинокі спроби зображення нею природи. Поширення набули такі типи образності: *пори року* (цикл концертів А. Вівальді, однойменна ораторія Й. Гайдна, п'єси А. П'яццолі для бандонеона); *мариністика* («Музика на воді» Г. Ф. Генделя; «Море» К. Дебюссі), *нічний пейзаж* («Місячне сяйво» К. Дебюссі); природні явища із звукопросторовими ефектами (грим у Шостій симфонії Л. Бетховена) і без них («Хмари» й «Затонулий собор» К. Дебюссі); *музична орнітологія* (дослід звуконаслідування

¹ Референція – система зв'язків музичного твору з іншими текстами, стилями, культурними кодами, позамузичними смислами.

пташиних голосів у творчості О. Мессіана). Якщо природа є буття, видимий горизонт, що пов'язує навколишній світ, людину і Творця, то чому *музика природи* й *музика про природу* й досі – *terra incognita* музикознавчої рефлексії?

Отже, *актуальність теми* цієї статті зумовлена відсутністю ґрунтовних наукових концепцій, в яких презентація образів природи в хорових творах певного національного стилю дорівнювала би досвіду китайської філософії (із збереженням національної своєрідності в ряду інших традицій і контекстів). Отже, маємо констатувати необхідність оновлення методології за рахунок порівняння європейського і позаєвропейського досвіду «осмислення природи», змальовування її засобами хорового співу.

Мета статті – виявити на прикладі хорових творів китайських митців національно-стильові ознаки композиторської рефлексії, пов'язаної з образами природи, в єдності жанрової семантики, виконавської стилістики та психології сприйняття. Похідне *завдання* – визначити сталий мовностильовий комплекс, закріплений за семантикою природи.

Методологія дослідження тяжіє до міждисциплінарного синтезу загальних (онтологія, семіотика) та спеціальних підходів (жанрово-стильовий, хорознавчий) до пізнання специфіки образів природи в музиці. Онтосеміотичний дискурс пояснює національно-ментальні, міфопоетичні та мовностильові знаки / символи твору, а хорознавчий – специфіку хорового письма китайських митців.

Останні дослідження і публікації за темою. Втілення образів природи в музиці перегукується з проблемою художнього методу моделювання дійсності. Так, О. Батовська пише про виразні можливості хору *a cappella* як “транслятора” засадничих світоглядних ідей (Батовська, 2017). Є дослідження, у яких автори апріорі вбачають прийоми пейзажності в хорових творах (як у статті Н. Белік-Золотарьової, присвяченій аналізу циклу І. Шамо «Жнивварський триптих»); утім у них відсутня постановка проблеми онтології природи як прояву композиторської рефлексії щодо навколишнього світу (Белік-Золотарьова, 2025). Зауважимо, що програмні назви й асоціативні

навіювання не розкривають специфіку звуконаслідування природних явищ, а лише вказують на предмет означення. Тобто «музика природи» потребує інтеграції філософського і музично-семіотичного підходів з урахуванням специфіки національної культури народу. Сучасний дослідник, розглядаючи взаємини людини та природи, віддзеркалені в давньокитайській філософії, розрізняє два типи: один підкреслює «єдність Неба та людини», а другий – «їх поділ» (Чжан Хунвей, 2024: 100). Автор указує на брак порівняльних досліджень, на переважання описових оглядів наукових джерел або засобів виразності. Тому у розвиток цієї критичної думки виникла ідея концептуального аналізу природи в композиторській рефлексії з огляду на семіозис звучного тексту².

Наукова новизна статті пов'язана з виявленням національно-стильової специфіки втілення образів природи в хорових мініатюрах Цюй Сісянь, Хуан Цзи, Цай Юй Вень. Для розгляду феномена музичного пантеїзму адаптовано онтосемантичний метод, у якому об'єднуються світоглядні й змістовно-структурні знаки присутності «музики навколишньої природи».

Виклад основного матеріалу дослідження.

Розвиток хорової музики Китаю у XX столітті був зумовлений новим політичним контекстом, переосмисленням національних традицій та впливом західноєвропейської музики. Пріоритетним жанровим напрямом стали обробки та аранжування китайських народних пісень для хору *a cappella*, що відіграло істотну роль у збереженні народної пісні, з одного боку, а з іншого – сприяло розвитку хорового виконавства на якісно новому професійному рівні.

² У подальшому ми проілюструємо ці виміри на матеріалі хорової творчості китайських композиторів. Єдність буття природи і людини репрезентує «пастораль», що не випадково має спільну назву з відомим жанром європейського мистецтва. Підхід, пов'язаний з «поділом» людини та природи (Чжан Хунвей, 2024: 100) проявляється у тому, що людина зосереджена на спогляданні природи навколо себе і через це вона осмислює себе. Як бачимо, суто рефлексійний спосіб світобачення притаманний не лише європейським композиторам.

Починаючи з 1930–1940 років, провідні китайські композитори старшої генерації пишуть хорові мініатюри з яскраво вираженим національним колоритом.

У цілому китайська хорова музика була тісно пов'язана із соціальним життям країни: її політика, психологія та ідеологія віддзеркалюються в музичній культурі Китаю. Соціально-політична спрямованість тематики пісенних та хорових жанрів залишалася визначальною для творчої практики протягом усього століття; вони розвивалися в епіцентрі політичних катаклізмів, що безпосередньо позначалося на музично-поетичних образах. Вже у першій половині XX століття хорове мистецтво досягло статусу національного символу. Цьому сприяли не тільки розлога інфраструктура концертних та навчальних установ, комунікація між різними верствами населення за допомогою хорового співу, а й ментальні чинники саморозвитку мистецтва – світоглядні та естетичні пріоритети, серед яких першочергову роль відіграли давньокитайська філософська традиція й поезія та їх вплив на сучасних митців.

Китайська філософія увібрала в себе всю багатогранність національної культури і стала джерелом творчих ідей поетів та музикантів, у тому числі пов'язаних із природою, її образами та символами. Так, за традицією, гори й океани уособлюють могутність і грандіозність Буття, а величні води Хуанхе та Янцзи – невідворотний плін часу і разом постійне оновлення життя. Світанок асоціюється з національним відродженням держави, а бамбук є символом простоти і гнучкості, стійкості людського духу.

У XX столітті до царини китайської хорової музики було інтегровано фактично всі класичні європейські жанри. З'явилися масштабні концертні твори, в яких розкривалися події з історії країни. Наприклад, Хуан Цзий (1904–1938) став автором першої ораторії «Вічний жаль» (1932) для хору, солістів і оркестру (із залученням національних китайських інструментів). З погляду музичного стилю, це – зразок вдалої взаємодії китайської та західної культур. Написаний у часи політичної кризи (окупації окремих регіонів армією Японії)

твір ознаменував появу в китайській музиці великої ораторіальної форми (багаточастинний цикл, за європейською традицією) із національним змістом³ і тим самим виконав історичну місію. Однак автор встиг завершити тільки сім з 10 запланованих частин⁴. За життя композитора виконувалися окремі з них, які отримали схвальні оцінки критиків і слухачів, посприявши становленню виконавських принципів молодой китайської вокально-хорової школи. Цікаво, що 30 років потому Вей Ханьчжан написав тексти для IV, VII, IX частин, які Лінь Шенвен, учень Хуан Цзия, поклав на музику. Так ораторія набула завершеності (1972). Образи природи не отримали в наративній драматургії ораторії домінантного значення і не були імпліковані в символічну мову: в умовах нового тонального мислення та хорового багатоголосся відбувався пошук нової музичної семантики і законів великої форми із драматургічним розвитком на основі національного мелосу.

Інша справа — хорова мініатюра, представлена численними обробками народних пісень різних регіонів Китаю, яка повернула вектор пошуків у бік філософії природи й стала віддзеркаленням пантеїстичного виховання людини. Любов композиторів Китаю до образів природи стає фундаментом реалізації музично-поетичних концепцій, які збагатили хорові жанри патріотичною семантикою і водночас повернулися обличчям до людини. Жанр хорової пісні (мініатюри) посприяв опрацюванню китайськими митцями *камерного*

³ Йдеться про історичні події з життя імператора Танмінхуана, представника Танської династії, який мав велике кохання до прекрасної жінки, але через повстання і нездатність захистити її втратив усе.

⁴ Якщо простежити їх назви, легко помітити домінування філософської максими (див. епіграф):

I частина — «Скрізь чутна *небесна* музика, що майорить на вітру»; II частина — «Палац безсмертя 7-го липня»;

III частина — «Військовий барабан в Юйян гримить, вражаючи *небо і землю*»;

V частина — «Безпорадний імператор, якого не слухається гвардія»; VI — частина «Красуня вмирає під бойовими кінями»; VII частина — «*Гори* видніються в *тумані*»; X — «Безкінечний жаль».

хронотопу, у якому людина (мікрокосм) є споглядальником і творцем макрокосму (системи вищого порядку, як-то: культура, суспільство, творчість).

Китайські композитори старшої генерації створювали хорові мініатюри з яскраво вираженим національним колоритом. Знаменною віхою їхньої творчої діяльності було вивчення китайських народних пісень та написання на їх основі обробок і перекладень для хору. Хоровий стиль цих авторів формувався під впливом принципів західноєвропейської гармонії на ґрунті інтонаційної мови традиційної музики Китаю. Концепція природи в таких творах яскраво відображає давньокитайське тлумачення музики – як закону, що вносить у життя людини порядок і гармонію (наслідування традицій мистецтва «*гоюе*»).

Серед програмних п'єс існує особлива сфера відтворення природи – пастораль, яка привертає увагу дослідників незвичним «кодом» людської поведінки. В образотворчому мистецтві панує специфічний тип героя – це пастух або пастушка. Цей міфологічний персонаж, подібний до барокової емблеми, віддзеркалює не стільки пейзажі, скільки їх споглядання в різних модусах буття (ідеалізація життя на лоні природи, стилізованого під «вищий світ»). Усі атрибути ландшафту вказують на внутрішню спорідненість землі та людини: природа поєднує їх у божественну гармонію, не затьмарену соціальними чи психологічними конфліктами.

Хорова музика Китаю репрезентує опозицію «природа і людина» надзвичайно розмаїто. Її семантика відтворює засадничі постулати китайської картини світу: досягнення гармонії між суспільством, довкіллям і собою, рівновагу та толерантне співіснування. Розглянемо жанрову стилістику трьох хорових композицій, обраних як зразки різного музично-драматургічного втілення природи, авторського моделювання пантеїстичної теми та кристалізації мовностильового комплексу.

«Пісня пастуха» Цюй Сісянь (на слова Хай Мо) для мішаного хору *a cappella* – ранній опус відомої композиторки, написаний на основі східномонгольських народних мелодій (1954). Авторська назва

«Пастораль» апелює до пантеїстичної традиції: це символ любові до рідної землі та радості буття. Європейський сенс пасторалі, її духовний статус у системі інших світських жанрів – це втілення християнського мотиву ідеалізації природи як земного Едему, відлуння туги за втраченим раєм.

Безумовно, філософсько-поетичні концепти та стилістика природних образів у музиці композиторів Сходу відрізняються від європейських аналогів. Пантеїзм у китайській філософії виявляється не через просте споглядання, а як «пріоритет моральних цінностей та самовдосконалення людини» (Wang, 2016: 57). Такою є і концепція Цюй Сісянь, яка у своїй «Пасторалі» оспівує засобами хороспіву красу внутрішньої Монголії та власну гармонію зі світом. Національна ідея втілена через пісенно-ліричну інтонацію для вираження пантеїстичного пафосу.

Твір має складну тричастинну будову (AB CB A₁B₁ / coda) з чітко вираженими ознаками драматургії споглядання. Основна тема А (складний період із чотирьох речень) змальовує картину смарагдового луку, яким біжать білі вівці. Експозицію характеризують оксамитова тональність Ges-dur, «mormorando-вий» зачин альтів із подальшою імітацією в партії басів та акордовим викладом верхніх голосів, ладова перемінність (*b-moll*, *es-moll*, *Des-dur*) та квадратність синтаксичних структур. Хорове *tutti* теми В на слова «Отара немов перли, розсипані на оксамиті зеленім» завершує експозицію. Її особливістю є гармонічна послідовність T-T₆-II_{6/4} з підвищенням IV щабля, що переходить у D₇ з розв'язанням у VI щабель (*es*) та наступним кадансом із розв'язанням у тоніку. Трихордові поспівки, похідні від основної теми, остинатна ритмоформула та низхідна квінта підкреслюють єдність двочастинної структури.

Середній розділ вносить динамічно-смысловий контраст та виконує функцію розвитку («Безмежний степ – наша батьківщина / Білі хмари й синє небо – наш намет»). *Initio* теми позначено імітаційним викладом у партіях тенора і сопрано на тлі витриманих співзвучь у інших голосах. У лінії басів замість терцієво-секундових

ходів з'являються стандартні для європейської музики кварто-квінтови, що окреслюють гармонії T-S-D.

Основна тема А в репризі сприймається як більш велична, навіть гімнічна («Ранкова зоря вітає мене, я вільно співаю»), оскільки викладена як *tutti* з контрапунктичним збагаченням усієї фактури. Заключний розділ В («Життя таке щасливе») переходить у коду на інтонаціях зачину, що «розчиняються» в тиші, створюючи смислову арку з ніжним педальним «фльором» і фінальним соло сопрано, що ширяє, наче жайворонок у небі (на септимовому тоні без розв'язання).

«Усміхнені кульбаби на осінньому вітрі» (третя пісня з «Трьох ескізів») – один із найвідоміших зразків художньої пісні, що сформувалася в першій половині ХХ століття під впливом європейської академічної музики. Автори – композитор Хуан Цзи та поет Лю Баньнун – створили символічний для китайської поезії образ «західного вітру», що уособлює філософські роздуми про плинність життя. Композиція вирізняється витонченістю мелосу у дорійському ладі від *f* та ритмофактурним багатством. Строфічна форма складається з чотирьох варіантних проведень однієї візерунчастої теми на тлі віртуозного інструментального супроводу.

Фактурні звукокомплекси фортепіано озвучують осінній пейзаж, невинний тріольний рух шістнадцятих імітує пориви вітру й вихори осіннього листя, які він здіймає. Звуконаслідувальні елементи фортепіанної партії контрастують з виразним мелосом основної хорової теми (у розмірі 9/8, що додає танцювальності). Характерним є прийом відлуння (лейтінтонації у жіночого хору, а згодом – у сопрано). Ладові перегуки сприймаються як колористичне мерехтіння барв осені.

Кульмінація припадає на третю строфу й позначена могутнім звучанням збільшеного тризвуку на II щаблі та подальшим унісонним проведенням лейттеми в усіх голосах у тональності *as-moll* (на кшталт «омінорення» паралельного мажору в романтичній *Lied* Ф. Шуберта). Отже, драматургічний розвиток має «профіль хвилі», а стилю загалом властиве вишукане гармонічне письмо та поліфонічна ускладненість хорового багатоголосся.

Хорова мініатюра Цай Юй Вена «Зійшов місяць» – це нічний пейзаж із любовною інтригою. Архетип місяця трактується автором як символ подолання самотності, а троянда – як емблема омріяного єднання. Споглядальний стан поєднується із поезією уявного милування коханою, побачення через дотик місячного саява, без страждань – це оригінальна китайська модель рефлексивної лірики. Сенси, закладені в творах Цюй Сісянь, Хуан Цзи і Цай Юй Вена, є різними, втім слухач відчуває їх спорідненість через драматургію споглядання: гармонію людини та світу уособлює природа-батьківщина.

Висновки.

Європейський культурний хронотоп сформував поетику природи як ідеального буття (пастораль), а згодом – відкрив «вікно антропологізму». Натомість китайська хорова музика перманентно сповідує філософію споглядання: через унікальну поезію вона осягає глибини світу, а потім через музичні символи експлікує переживання людини, увиразнюючи відчуття балансу між внутрішнім і зовнішнім.

Стародавня думка Китаю склала сталу картину світу, яку наслідують і композитори. Утілення природи в хоровах постає як фундамент для реалізації авторських концепцій. Для виконавців цих творів надважливим є відчуття світового порядку, де людина є часткою, а не антагоністом. Це вимагає формування відповідного синтаксичного та поліфонічного мислення, чуття темпоритму та «дихання форми», що відтворюють «музику природи».

Онтосемантичний метод став «ключем» до пізнання специфіки китайського хороспіву через такі принципи:

- засвоєння європейського багатоголосся за умови збереження національного мелосу;
- відмова від ілюстративності на користь антропоцентризму;
- символізація музичної мови через сталі інтонаційно-фактурні комплекси;
- типологізація хорового звукопису: від звуконаслідування до філософії пасторалі.

Семантика природи в хоровій музиці Китаю надзвичайно різноманітна: від національної емблеми («Пастораль» Цюй Сісянь) до референції любовної лірики («Зійшов місяць») або ностальгії («Усміхнені кульбаби...»). Усі твори репрезентують ідею гармонізації мікрокосму людини в макрокосмі суголосся. У виконавській інтерпретації ці образи безпосередньо впливають на вибір засобів виразності (звуковедення, артикуляцію).

Хорове письмо зазначених авторів позначено синтезом китайської лексики та європейських технік. Запозичення із західної практики вплинули на зміну функцій форми, підсиливши роль національних архетипів.

Аналіз обраних композицій виявив засадничі принципи китайського пантеїзму: збереження національного мовностильового комплексу в умовах багатоголосся та народження «драматургії звукоспоглядання» (медитації). У XX столітті відбулася органічна взаємодія китайської музичної мови зі світовою культурою, де тема природи стала важливою смисловою ланкою сучасної національної картини світу. Слухач легко впізнає китайську інтонацію через її пластику, ладогармонію та, головне, особливий образний модус споглядальності. Музика тут є сакральним виміром людини-творця.

Перспективи подальшого розвитку теми. Системного вивчення потребують численні твори та аранжування, де втілено архетипи флори, фауни та стихій: «Білий лотос» Цай Юй Вена, «Зозулі співають» Цюй Сісянь та інші. Систематизація цих опусів дозволить каталогізувати типи музичного пантеїзму в контексті китайської культури.

ЛІТЕРАТУРА

- Батовська, О. (2017). *Сучасне академічне хорове мистецтво a cappella: монографія*. Планет-принт.
- Белік-Золотарьова, Н. (2025). Невідомі сторінки хорової творчості Ігоря Шамо. *Аспекти історичного музикознавства*, 38, 276–290. <https://doi.org/10.34064/khnum2-38.12>
- Чжан, Х. (2024). Аналітичний огляд досліджень сучасних філософських поглядів поняття «природа» та «образ природи» у сучасній китайській філософії.

Humanities Studies: Collection of Scientific Papers, 19(96), 97–108.
<https://doi.org/10.32782/hst-2024-19-96-11>

王國良 (2016)。中國哲學的基本精神原則及其當代價值。 56–60頁。[Ван Голян (2016).
 Основні духовні засади китайської філософії та їх сучасна цінність.
Культурні дослідження, 56–60]
 王國良. 中國哲學中人與自然關係的學說. 中國社會科學, 16 [Ван Голян. (n.d.). Вчення про
 відношення людини і природи в китайській філософії. *Китайські соціальні науки, 16*].

REFERENCES

- Batovska, O. (2017). *Modern academic choral art a cappella: Monograph*. Planet-print [In Ukrainian].
- Belik-Zolotareva, N. (2025). Unknown pages of the choral work of Igor Shamo. *Aspects of historical musicology, 38, 276–290.*
<https://doi.org/10.34064/khnum2-38.12> [In Ukrainian].
- Wang, G. (2016). The fundamental spirit of Chinese philosophy and its modern value. *Cultural soft power research, 56–60* [In Chinese]
- Wang, G. (n.d.). The doctrine of the relationship between man and nature in Chinese philosophy. *Social sciences in china, 16.* [In Chinese].
- Zhang, H. (2024). Analytical review of research on modern philosophical views of the concepts of “nature” and “image of nature” in modern Chinese philosophy. *Humanities studies, 19(96), 97–108.* <https://doi.org/10.32782/hst-2024-19-96-11> [In Ukrainian].

Jang Shanyu

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 postgraduate student, the Department of Interpretology and Music Analysis
 e-mail: 2691535279@qq.com
 ORCID iD: 0000-0003-0860-0150

Images of nature as a subject of composer reflection (based on the material of Chinese choral music)

Statement of the problem. *The article is devoted to a cross-cutting theme of European culture – the “nature – man” dichotomy within the ontological horizon, which acquires a distinct character in the context of Chinese choral music. This implies that a purely programmatic description of nature is insufficient as a philosophical platform for composer reflection, necessitating a shift in discussion from*

psychology to philosophical references. The relevance of the topic stems from: 1) the absence of thorough scientific research on the national-stylistic presentation of nature imagery at the level of Chinese philosophical experience; 2) the need to update the methodology for analyzing natural phenomena by comparing European and non-European experiences of “thinking nature” through choral singing.

Recent research and publications. The study builds upon the works of Chinese researchers Zhang Hongwei and Wang Guoliang who explored the philosophical aspects of the nature theme, as well as Ukrainian choral scholars O. Batovska and N. Bielik-Zolotarova, who identified the role of musical tone-painting inherent in the works of Ukrainian composers.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to reveal, through the example of choral works by Chinese artists, the national-stylistic features of composer reflection on nature imagery, considering the unity of genre semantics, performance stylistics, and the psychology of perception. The primary task is to define the stable linguistic-stylistic complex associated with the semantics of nature. An onto-semantic approach was employed to reveal the national-mental, mythopoetic, and linguistic-stylistic signs and symbols of the works through the prism of philosophical-poetic pantheism. The novelty of the article is associated with the identification of the national-stylistic specificity of the embodiment of images of nature in the choral miniatures by Chinese composers Qu Xixian, Huang Zi, and Cai Yuwen.

Research results. The article provides a brief overview of the historical development of Chinese choral music in the first half of the 20th century. Huang Zi is noted in the history of Chinese music as the author of the first oratorio, “Eternal Regret” (1932), which serves as an example of successful linguistic and stylistic interaction between Chinese and Western cultures. An onto-semantic analysis of the national-stylistic specificity in the embodiment of nature imagery in the works of Qu Xixian, Huang Zi, and Cai Yuwen is provided. These examples of musical pantheism combine worldview and structural features of the “music of natural phenomena”. Qu Xixian’s “Pastoral” acts as a symbol of the “macroworld”, depicting an earthly paradise, while Cai Yuwen’s “Moon Rise” represents the “microworld” through individual meditation and the dramaturgy of contemplation.

Conclusion. In Chinese choral art, the philosophy of nature serves as a vital reference point for composer reflection. The embodiment of nature imagery forms the foundation of philosophical and poetic concepts that have enriched the musical semantics of the choral miniature. The choral writing of Qu Xixian, Huang Zi, and Cai Yuwen is characterized by a synthesis of Chinese intonation vocabulary and European compositional techniques. The typology of nature imagery is based on index signs

(onomatopoeia) and semantic models ranging from the pastoral to landscape lyrics and the philosophy of contemplation. The specificity of Chinese pantheism lies in the assimilation of the onto-sonological nature of European polyphony, the rejection of literal illustration in favor of contemplative poetic anthropocentrism, and the symbolization of musical language while preserving the modal basis of national melos.

Keywords: *Chinese choral creativity; images of nature; onto-semantic analysis; composer's reflection; sound recording; language-style synthesis; choral miniature; dramaturgy of contemplation.*

*Стаття надійшла до редакції 16.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026*

Розділ 3.

ВОКАЛЬНЕ ВИХОВАННЯ. МУЗИКА В ПРОСТОРІ ТЕАТРУ

УДК 781.66:[37.016:004]

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.12>***Батаєва Катерина Вікторівна***

Житомирський економіко-гуманітарний інститут Університету «Україна»,
доктор філософських наук, професор,
кафедра соціально-реабілітаційних технологій
e-mail: bataevaekaterina72@yahoo.com; ORCID iD: 0000-0002-4628-4817

Батаєва Ольга Вікторівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
провідний концертмейстер, кафедра сольного співу та оперної підготовки
e-mail: olhabataieva69@meta.ua; ORCID iD: 0009-0000-6180-5265

Особливості виступів вокалістів-солістів під фонограму або з концертмейстером за умов онлайн-навчання протягом війни

Метою дослідження є порівняння й оцінка ефективності виступів вокалістів-солістів під фонограму або разом із концертмейстером у процесі онлайн-навчання протягом російсько-української війни. Дослідження було проведено методом напівструктурованого інтерв'ю з 12 вокалістами кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Уведено поняття «зручної фонограми», тобто такої фонограми, яку записує концертмейстер із урахуванням особливостей голосу та манери виконання певного вокаліста. Виявлено такі переваги «зручної фонограми»: врахування особливостей голосу вокаліста; зміна темпу у потрібних місцях музичного твору, щоби співакові було зручно взяти подих чи підготуватися до високих нот. Підсумовано, що перевагами виступів разом із концертмейстером є можливість зорової, жестової та емоційної взаємодії; психологічна та професійна підтримка, яка сприяє стабілізації емоцій; жива комунікація; ансамблева співпраця.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



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

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

Ключові слова: *піаніст-концертмейстер; онлайн-освіта; вокалісти-солісти; зручна фонограма; війна; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.*

Постановка проблеми.

Російсько-українська війна (2022 –) негативно вплинула на функціонування системи вищої освіти в Україні, хоча університети у прифронтових містах постраждали значно більше внаслідок близькості воєнних дій (Bataeva et al., 2025). Науковці М. Чернявська, Г. Савченко та М. Борисенко вивчали повсякденну активність професійних музикантів в українському прифронтовому місті Харкові (Chernyavska et al., 2025). К. Підпорінова (2023, 2025) та Є. Нікітська (2025) досліджували особливості дистанційної співпраці концертмейстера та вокалістів-солістів під час війни. Проте слід зазначити брак досліджень (як у світовій, так і в українській спеціальній літературі), які б вивчали особливості вищої музичної освіти під час війни. У нашому дослідженні ми зосередимося на розгляді специфіки навчання вокалістів-солістів у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського під час російсько-української війни.

Можна виділити два основні фактори, які вплинули на навчання вокалістів у Харкові як прифронтовому місті. По-перше, це онлайн-навчання з обмеженою можливістю публічних виступів (Підпорінова, 2025), яке в Харківському національному університеті мистецтв тривало протягом перших півтора років війни. У цей час концертмейстери записували фонограми музичних творів (ми називаємо їх «зручними»), які здобувачі вокальної освіти використовували для запису своїх вокальних творів та оперних партій. Під «зручною фонограмою» ми маємо на увазі фонограму, яку концертмейстер записує з урахуванням вокально-технічних навичок голосу та художньо-музичного мислення певного вокаліста. «Зручна фонограма» значно відрізняється від інтернет-мінусівок (backing track), що створені для абстрактного виконавця без урахування його / її вокальних та фізичних можливостей і темпераменту.

Починаючи з осені 2023 року, частина студентів університету, яка перебувала в Харкові, змогла перейти на змішане навчання: теоретичні дисципліни викладалися онлайн, а індивідуальні заняття з фаху, концертно-камерного співу, виконавської майстерності, вокального ансамблю та оперної практики почали проводити у захищеному просторі. З міркувань безпеки більша частина концертів, театральних оперних постановок, випускних концертів, конкурсів та іспитів проходили онлайн (за винятком концертів та конкурсів у безпечніших українських містах). Здобувачі, які переїхали з прифронтового міста до інших регіонів України або за кордон, а також іноземці продовжили навчання онлайн. Як наслідок, значна частина вокалістів у Харківському університеті мистецтв не мала змоги регулярно виступати перед живою аудиторією під час війни, концертні виступи могли відбуватися тільки дистанційно, з використанням попередньо записаних відео.

Другим негативним фактором, який впливає на навчання здобувачів освіти у прифронтовому місті Харкові, є його щоденні регулярні обстріли. З 24 лютого 2022 року до 28 листопада 2025 року Харківський регіон був обстріляний 13 521 раз (ACLED's Ukraine Conflict Monitor, 2025). Обстріли Харкова, які супроводжуються «звуками війни» (сирен, вибухів, польоту ракет і дронів), значно впливають на психологічний стан викладачів та здобувачів освіти, які не мігрували й продовжують працювати та навчатися у Харкові. Дослідження ментального здоров'я українських студентів під час війни продемонстрували, що згодом вони звикають до сигналів повітряної тривоги та відключень електроенергії, але не до звуків вибухів, що спричиняють різкі сплески тривожності й соматичних симптомів, особливо в жінок (Stieger et al., 2023; Kurapov et al., 2024). Зважаючи на те, що більшість вокалістів у Харківському університеті мистецтв – це жінки, а також припускаючи більшу чуйність музикантів до інтенсивних звуків навколишнього середовища (Franěk, 2009), можна зробити висновок, що на навчання вокалістів у прифронтовому місті додатково впливає фактор агресивних звуків війни.

Останні дослідження і публікації за темою. Пролонговане онлайн-навчання негативно впливає на якість навчального процесу з різних спеціальностей (Батаєва, 2025), однак більшою мірою – з практичних, до яких належить і вокальна освіта (Schmidt-Jones, 2017). У вищих навчальних закладах індивідуальне навчання визнано найефективнішою освітньою формою (Gaunt, 2011; Varadi et al., 2024). Змішане навчання у вищій музичній освіті є компромісним варіантом, який включає переваги як онлайн, так і офлайн-навчання (Digolo et al., 2011; Crawford, 2017; Hernández, 2021; Rucsanda et al., 2021; Varadi et al., 2024).

Онлайн-навчання музикантів має і певні переваги, і певні недоліки. Серед позитивних особливостей традиційно називають опанування викладачами та здобувачами інноваційних методів навчання з використанням інтернет-платформ (таких як LOLA, JackTrip, Mumble, Jamulus, JammerNetz, SoundJack, SonoBus, Digital Stage, Sagora та ін.); розвиток студентоцентричних підходів в освіті та посилення автономії студентів; економію часу на поїздки до університету; гнучкий графік (Riley et al., 2016; Smith et al., 2020; Bruin, 2021; Calderón-Garrido & Gustems-Carnicer, 2021; Varadi et al., 2024; Нікітська, 2025). Безумовною перевагою онлайн-навчання є його значна роль у збереженні процесу передання знань у екстремальних умовах, таких як пандемія COVID-19 (Camlin & Lisboa, 2021; Varadi et al., 2024) або війна (Підпорінова, 2023; Батаєва, 2025). Як вимушений захід, онлайн-навчання музикантів під час російсько-української війни сприяло збереженню системи музичної вищої освіти, в умовах, коли особистий контакт між викладачами та здобувачами був неможливим.

До недоліків онлайн-навчання музикантів традиційно відносять низьку якість звуку під час онлайн-занять або записів музичних творів, зроблених у домашніх умовах, у поєднанні з обмеженою пропускнуною спроможністю Інтернету (Lisboa et al., 2020; Filanová et al., 2020; Rucsanda et al., 2021; Camlin & Lisboa, 2021); нижчі стандарти, які висуваються здобувачам під час онлайн-навчання; недоступність

музичних інструментів вдома; відсутність фізичної близькості і зорового контакту між учасниками навчального музичного процесу (наприклад, концертмейстер не чує подиху вокалістів, що необхідно для синхронізації партій) (Dammers, 2009; Setiarini, 2021; Rucsanda et al., 2021; Yıldız et al., 2021; Biasutti et al., 2022; Nugroho & Biasutti, 2024; Підпорінова, 2023). До недоліків онлайн-навчання музикантів також відносять практичну неможливість або суттєву обмеженість використання жестів, міміки, дотиків як висловлювання схвалення, які дуже важливі під час занять музикою (Kurkul, 2007; Simones et al., 2015; Rucsanda et al., 2021; Varadi et al., 2024). Крім того, під час онлайн-навчання (особливо затяжного) унаочнюється відмінність між здобувачами з розвинуеною та нерозвинуеною самомотивацією та самоконтролем. Дисципліновані студенти-музиканти, які здатні моніторити та контролювати свою навчальну діяльність, зберігають або збільшують кількість часу, необхідну для музичної практики (Biber et al., 2021), тоді як менш дисципліновані студенти можуть почати займатися менше (Nusseck & Spahn, 2021).

Під час пандемії COVID-19 викладачі та концертмейстери в різних країнах світу були змушені робити відео- або аудіозаписи живих виступів (ігри на музичному інструменті або співу) через затримку звуку при використанні традиційних платформ (таких як ZOOM, Google Meet, Microsoft Teams), які оптимізовані для мовлення, а не для музики. Викладачі та здобувачі використовували студійне програмне аудіозабезпечення для запису фонограм (Yıldız et al., 2021; Gibson, 2021; Hernández, 2021), оскільки зустрічі на концертах та синхронне виконання музичних творів стали неможливими (Fram et al., 2021).

Українські піаністи-концертмейстери під час пандемії COVID-19 та російсько-української війни також зіткнулися з необхідністю записувати фонограми своїх музичних партій, хоча в умовах війни вони не мали технічної можливості використовувати студійне програмне забезпечення. На практичному рівні сформувався концепт «зручної фонограми», яку саме «зручно» застосовувати вокалістам під час виконання своєї партії та фінального запису музичного твору.

Для створення такої фонограми українські піаністи-концертмейстери залучали феноменологічні засоби відтворення образу конкретного виконавця та подальшої роботи «під нього». Піаністу-концертмейстеру необхідно було налаштуватися на конкретного виконавця, враховуючи природу його / її голосу, основи вокального співу, особливості взаємодії інструмента та голосу, а також жанрові і стилістичні особливості конкретного музичного твору. Як наслідок, українським піаністам-концертмейстерам для створення «зручної фонограми» доводилося багаторазово (пере)записувати конкретний музичний твір, адаптуючи його до досконалішого виконання.

Мета статті – порівняти виступи вокалістів-солістів під фонограму або разом із концертмейстером у період онлайн-навчання під час російсько-української війни. Ми поставили такі дослідницькі питання: 1) Як вокалісти сприймають «зручну фонограму» порівняно з мінусівками з Інтернету? 2) Як вокалісти оцінюють живі виступи у колаборації з концертмейстером порівняно з виступами під фонограму?

Методологія дослідження. Застосовано комплексний підхід, що об'єднує загальнонаукові методи аналізу та узагальнення, систематизації та порівняння, а також соціологічну методику напівструктурованого інтерв'ю та якісного контент-аналізу. Інтерв'ю були проведені з 12 здобувачами кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Дослідження здійснювалося з 9 вересня по 15 грудня 2025 року в українському прифронтовому місті Харкові. Було використано такі критерії для складання вибірки: 1) здобувачі мали навчатися в університеті кілька років та мати досвід навчання як онлайн, так і в змішаному форматі (щоб мати змогу порівнювати їх), а також досвід використання «зручної фонограми»; та 2) вони мали перебувати у Харкові, оскільки перебування у прифронтовому місті дозволяє усвідомити специфіку навчання в умовах війни. Середній вік учасників дослідження – 23 роки (мінімальний вік – 20,

максимальний – 26 років). У дослідженні взяли участь вісім жінок та чотири чоловіки.

Після того як учасників було поінформовано про мету дослідження, ми попросили їх дати згоду на участь в інтерв'ю. Ми також поінформували їх про те, що вони можуть припинити інтерв'ю у будь-який час. Усі учасники погодилися взяти участь у дослідженні, та всі інтерв'ю було проведено у повному обсязі. Десять інтерв'ю було проведено face-to-face та два – з використанням платформи ZOOM. У середньому інтерв'ю тривали 15 хвилин (найкоротше – 11 хвилин, найдовше – 25 хвилин). З дозволу учасників дослідження було здійснено аудіозапис усіх інтерв'ю з подальшою вербальною транскрипцією. Усі інтерв'ю було транскрибовано у MAXQDA. Аналіз інтерв'ю відповідав принципам якісного контент-аналізу, а метод кодування був переважно дедуктивним. Відповіді учасників дослідження на кожне питання інтерв'ю були зібрані в окремі блоки з подальшим проведенням якісного контент-аналізу та інтерпретацією їхнього змісту. У статті цитування наводяться таким чином, щоб зберегти анонімність учасників дослідження, хоча вказуються їхні статі, вік та курс навчання.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Результати нашого дослідження були поділені на дві секції: 1) оцінка здобувачами-вокалістами виступів під «зручну фонограму» протягом онлайн-навчання; 2) порівняння живого виступу з концертмейстером та виступів під фонограму.

Сприйняття вокалістами «зручної фонограми». У період онлайн-навчання вокалісти у Харківському університеті мистецтв мали змогу використовувати «зручні фонограми», які концертмейстери записували персонально для них. Одним із завдань нашого дослідження було з'ясувати, як здобувачі оцінюють такі фонограми порівняно з тими аудіозаписами, які можна знайти в Інтернеті. Усі вокалісти-солісти, які брали участь у нашому дослідженні, заявили про переваги та незрівнянно кращу якість «зручної фонограми».

«Фонограми з Інтернету часто у надто прискореному темпі. Якщо концертмейстеру можна зателефонувати чи написати, і попросити зробити запис у повільнішому темпі, то в інтернеті не скажеш – чи можна повільніше?» (жінка, 20 років, другий курс).

«Концертмейстер зазвичай записує фонограму під твій голос і в такому темпі, де тобі зручно співати. Мінусівки з інтернету найчастіше можуть бути незручними за темпом, від них дуже сильне відчуття, що не ти ведеш, а веде акомпанемент, і ти за ним йдеш» (жінка, 23 роки, четвертий курс).

«Які особливості мінусівок з інтернету? Там, як правило, все статично, не розраховано на дихання, на якісь виконавські складнощі. Більше схоже на караоке. Концертмейстеру ж я можу пояснити, як я хочу, щоб звучала моя фонограма і показати, де мені потрібно зробити якісь затримання чи уповільнення. Така фонограма більше жива порівняно з тою, яку ми можемо завантажити з інтернету» (чоловік, 23 роки, 4 курс).

«Різниця дуже велика, тому що концертмейстер робить фонограму, під яку комфортно співати саме тобі: комфортний та органічний темп, паузи для дихання, фермати саме такі, які робиш ти, сповільнення та прискорення, які робиш саме ти» (чоловік, 26 років, п'ятий курс).

Учасники дослідження наголосили на таких перевагах «зручної фонограми»: врахування особливостей голосу вокаліста; зміна темпу в потрібних місцях музичного твору, щоб співакові було зручно взяти подих чи підготуватися до високих нот. Загалом «зручна фонограма» гнучкіша і «живіша» порівняно з інтернет-мінусівками, як зазначили учасники дослідження.

Порівняння живого виступу з концертмейстером та виступу під фонограму. Попри те, що учасники дослідження позитивно оцінили «зручну фонограму» порівняно з мінусівками з інтернету, вони все ж таки віддали перевагу живій співпраці з концертмейстером у реальній, а не віртуальній аудиторії. Ми просили їх виявити

відмінності виступу разом із концертмейстером перед реальною аудиторією та виступи під фонограму вдома перед камерою.

«Концертмейстер зчитує тебе, твоє тіло, коли ти вдихаєш, чи ти готовий почати співати, чує, коли ти сповільнюєшся або прискорюєшся, помічає, де тебе треба підтримати, зіграти трохи повільно. Ну, і плюс, ви можете погоджувати, коли закінчувати, коли вступати, використовуючи зоровий контакт. Коли ви разом із концертмейстером, то всі ці нюанси або обговорюються, або відчуються на інтуїтивному рівні» (жінка, 23 роки, четвертий курс).

«Коли вдома під фонограму – треба багато технічних приладів. Поставити ноутбук, ввімкнути телефон, камеру, стати перед камерою, і потім вже співати. А на сцені з концертмейстером ви обидва виходите, ти даєш знак, ви починаєте. Живі люди, живе виконання, тут все зрозуміло. Коли співаєш під фонограму, бракує зорового контакту та відчуття сцени, відчуття живого роялю» (жінка, 22 роки, третій курс).

Учасники дослідження відзначили такі позитивні особливості виступів разом із концертмейстером в університетських аудиторіях: можливість зорової, жестової та емоційної взаємодії; психологічна та професійна підтримка, яка сприяє стабілізації емоцій; жива комунікація; живий звук рояля або піаніно у поєднанні з гарною акустикою; ансамблева співпраця; більша простота взаємодії через відсутність потреби в додатковій техніці.

Висновки.

У результаті проведення напівструктурованих інтерв'ю з 12 вокалістами-солістами в Харківському університеті мистецтв ми виявили деякі особливості музичного онлайн-навчання під час війни.

У результаті порівняння фонограм, які концертмейстери записували для вокалістів («зручні фонограми») з мінусівками з Інтернету, було виявлено такі переваги «зручної фонограми»: врахування особливостей голосу певного вокаліста-соліста; зміна темпу у потрібних місцях музичного твору, щоби співакові було зручно взяти подих чи підготуватися до високих нот.

Попри те, що учасники дослідження позитивно оцінили «зручну фонограму», вони віддали перевагу живій співпраці з концертмейстером у реальній, а не віртуальній аудиторії. Учасники дослідження відзначили такі позитивні особливості виступів разом із концертмейстером в університетських аудиторіях: можливість зорової, жестової та емоційної взаємодії; психологічна та професійна підтримка, яка сприяє стабілізації емоцій; жива комунікація; живий звук рояля або піаніно у поєднанні з гарною акустикою; ансамблева співпраця; простота взаємодії через відсутність потреби у додатковій техніці.

Перспективи розробки вибраної теми полягають у проведенні порівняльних досліджень процесу навчання вокалістів у різних країнах, які перебували чи перебувають у стані війни. Такі дослідження допоможуть виявити загальні тенденції у музичній освіті вокалістів за умов збройних конфліктів, а також допомогти сформулювати методологічні рекомендації щодо оптимізації навчання вокалістів за таких умов.

ЛІТЕРАТУРА

- Батаєва, К. (2025). Вища освіта у прифронтовому місті під час російсько-української війни: кумулятивні ефекти пролонгованого онлайн-навчання. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*, 2, 66–84. <https://doi.org/10.15407/sociology2025.02.116>
- Нікітська, Є. (2025). Постать концертмейстера в сучасному музикологічному дискурсі: вектори осмислення. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 75, 9–26. <https://doi.org/10.34064/khnum1-75.01>
- Підпорінова, К. (2023). Цифрові технології у навчанні концертмейстера: практичний вимір. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 67, 126–147. <https://doi.org/10.34064/khnum1-67.08>
- Підпорінова, К. (2025). Моніторинг концертмейстерських завдань сьогодення: форми і методи, результати і перспективи. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 76, 9–28. <https://doi.org/10.34064/khnum1-76.01>
- ACLEDD's Ukraine Conflict Monitor. (2025). <https://acleddata.com/monitor/ukraine-conflict-monitor>

- Bataeva, E., & von Löwis, S. (2025). Higher education in a frontline city during the Russian-Ukrainian war and COVID-19 pandemic. In O. Lytvynov, V. Pavlikov, & D. Krytskyi (Eds.), *Integrated Computer Technologies in Mechanical Engineering – 2024. Lecture Notes in Networks and Systems*, (Vol. 1474, pp. 156–167). Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-94852-7_13
- Biasutti, M., Antonini Philippe, R., & Schiavio, A. (2022). Assessing teachers' perspectives on giving music lessons remotely during the COVID-19 lockdown period. *Musicae Scientiae*, 26(3), 585–603. <https://doi.org/10.1177/1029864921996033>
- Biber, F., Wiradhany, W., oude Egbrink, M., Hospers, H., Wasenitz, S., Jansen, W., et al. (2021). Changes and adaptations: how University students self regulate their online learning during the COVID-19 pandemic. *Frontiers in psychology*, 12, 1–12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.642593>
- Bruin, De, L. (2021). Instrumental music educators in a COVID landscape: a reassertion of relationality and connection in teaching practice. *Frontiers in Psychology*, 11, 1–12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.624717>
- Calderón-Garrido, D., & Gustems-Carnicer, G. (2021). Adaptations of music education in primary and secondary school due to COVID-19: The experience in Spain. *Music Education Research*, 23(2), 139–150. <https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1902488>
- Camlin, D., & Lisboa, T. (2021). The digital 'turn' in music education (editorial). *Music Education Research*, 23(2), 129–138. <https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1908792>
- Chernyavska, M., Savchenko, H., & Borysenko, M. (2025). Situatedness generated by war: Artistic reaction of Kharkiv musicians to the military aggression and its consequences. *Art Design and Communication in Higher Education*, 24(1), 77–94. https://doi.org/10.1386/adch_00109_1
- Crawford, R. (2017). Rethinking teaching and learning pedagogy for education in the twenty-first century: blended learning in music education. *Music Education Research*, 19(2), 195–213. <http://dx.doi.org/10.1080/14613808.2016.1202223>
- Dammers, R. J. (2009). Utilizing internet-based videoconferencing for instrumental music lessons. *Update Applications of Research in Music Education*, 28, 17–24. <https://doi.org/10.1177/8755123309344159>
- Digolo, B. A., Andang'o, E. A., & Katuli, J. (2011). E-Learning as a strategy for enhancing access to music education. *International Journal of Business and Social Science*, 1(11), 135–139.

- Filanová, J., Ondrášová, I., & Törökóvá, A. (2020). Quality evaluation of audio and video signals in videoconferences. *Acta Polytechnica Hungarica*, 17(7), 89–108. <https://doi.org/10.12700/APH.17.7.2020.7.5>
- Fram, N., Goudarzi, V., Terasawa, H., & Berger, J. (2021). Collaborating in isolation: Assessing the effects of the Covid-19 pandemic on patterns of collaborative behavior among working musicians. *Frontiers in Psychology*, 12, 1–16. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.674246>
- Franěk, M. (2009, March 23–25). Is noise sensitivity influenced by musical factors [Conference session]. *10th WSEAS International Conference on Acoustics & Music: Theory & Applications*, Wiscons, United States. https://www.researchgate.net/publication/228436041_Is_noise_sensitivity_influenced_by_musical_factors
- Gaunt, H. (2011). Understanding the one-to-one relationship in instrumental / vocal tuition in Higher Education: comparing student and teacher perceptions. *British Journal of Music Education*, 28, 159–179. <https://doi.org/10.1017/S0265051711000052>
- Gibson, S. J. (2021). Shifting from offline to online collaborative music-making, teaching and learning: perceptions of Ethno artistic mentors. *Music education research*, 23(2), 151–166. <https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1904865>
- Hernández, A. M. (2021). Online learning in higher music education: Benefits, challenges and drawbacks of one-to-one videoconference instrumental lessons. *Journal of music, technology and education*, 13(2-3), 181–197. https://doi.org/10.1386/jmte_00022_1
- Kurapov, A., Pavlenko, V., Drozdov, A., Korchakova, N., & Pavlova, I. (2024). Impact of war on Ukrainian university students and personnel: Repeated cross-sectional study. *Journal of loss and trauma*, 29, 1–17. <https://doi.org/10.1080/15325024.2024.2433990>
- Kurkul, W. (2007). Nonverbal communication in one-to-one music performance instruction. *Psychology of Music*, 35(2), 327–362. <https://doi.org/10.1177/0305735607070385>
- Lisboa, T., Jónasson, P., & Johnson, C. (2020). Synchronous online learning, teaching and performing. In G. McPherson (Ed.), *The Oxford handbook of music performance* (Vol. 2, pp. 499–527). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190058869.013.23>
- Nugroho, D., & Biasutti, M. (2024). Instructors' perspectives on teaching music online after the COVID-19 lockdown: A qualitative analysis in Indonesia. *Journal*

- of university teaching and learning practice*, 21(3), 1–26.
<https://doi.org/10.53761/3dqzpz79>
- Nusseck, M., & Spahn, C. (2021). Musical practice in music students during COVID-19 lockdown. *Frontiers in psychology*, 12, 1–8.
<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.643177>
- Riley, H., MacLeod, R., & Libera, M. (2016). Low latency audio video. *Applications of research in music education*, 34(3), 15–23.
<https://doi.org/10.1177/8755123314554403>
- Rucsanda, M. D., Belibou, A., & Cazan, A. (2021). Students' Attitudes Toward Online Music Education During the COVID 19 Lockdown. *Frontiers in psychology*, 12, 1–10. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.753785>
- Schmidt-Jones, C. A. (2017). The promise and challenge of online action research: notes from a study of self-motivated online music learners. *Action research*, 18, 372–386. <https://doi.org/10.1177/1476750317698026>
- Setiarini, A. (2021). Distance learning for music practice in college: Benefits, drawbacks, and challenges. *Grenk music journal*, 10(2), 43–53.
<http://dx.doi.org/10.24114/grenk.v10i2.27900>
- Simones, L. L., Rodger, M., & Schroeder, F. (2015). Communicating musical knowledge through gesture: Piano teachers' gestural behaviours across different levels of student proficiency. *Psychology of music*, 43(5), 723–735.
<https://psycnet.apa.org/doi/10.1177/0305735614535830>
- Smith, G., Moir, Z., Ferguson, P., & Davies, G. (2020). Low-latency networked music collaborations: Does “good enough” do enough good? *Journal of network music and arts*, 2, 1–23.
- Stieger, S., Lewetz, D., Paschenko, S., & Kurapov, A. (2023). Examining terror management theory in Ukraine: impact of air-raid alarms and explosions on mental health, somatic symptoms, and well-being. *Frontiers in psychiatry*, 14, 1–16. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1244335>
- Varadi, J., Miklos Radocz, J., Mike, A., Ovary, Z., & Jozsa, G. (2024). Lessons from the COVID pandemic in music education the advantages and disadvantages of online music education. *Heliyon*, 10(18), 1–9.
<https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2024.e35357>
- Yıldız, Y., Karşal, E., & Bağcı, H. (2021). Examining the instructors' perspectives on undergraduate distance learning music instrument education during the COVID-19 pandemic. *Journal of pedagogical research*, 5(2), 184–206.
<https://doi.org/10.33902/JPR.2021270107>

REFERENCES

- ACLED's Ukraine Conflict Monitor. (2025). <https://acleddata.com/monitor/ukraine-conflict-monitor> [in English].
- Bataeva, E. (2025). Higher education in a frontline city during the Russian-Ukrainian war: Cumulative effects of prolonged online learning. *Sociology: Theory, Methods, Marketing*, 2, 66–84. <https://doi.org/10.15407/sociology2025.02.116> [in Ukrainian].
- Bataeva, E., & von Löwis, S. (2025). Higher Education in a Frontline City During the Russian-Ukrainian War and COVID-19 Pandemic. In O. Lytvynov, V. Pavlikov, & D. Krytskyi (Eds.), *Integrated computer technologies in mechanical engineering – 2024. Lecture notes in networks and systems*, (Vol. 1474, pp. 156–167). Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-94852-7_13 [in English].
- Biasutti, M., Antonini Philippe, R., & Schiavio, A. (2022). Assessing teachers' perspectives on giving music lessons remotely during the COVID-19 lockdown period. *Musicae scientiae*, 26(3), 585–603. <https://doi.org/10.1177/1029864921996033> [in English].
- Biwer, F., Wiradhany, W., oude Egbrink, M., Hospers, H., Wasenitz, S., Jansen, W., et al. (2021). Changes and adaptations: how University students self regulate their online learning during the COVID-19 pandemic. *Frontiers in psychology*, 12, 1–12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.642593> [in English].
- Bruin, De, L. (2021). Instrumental music educators in a COVID landscape: a reassertion of relationality and connection in teaching practice. *Frontiers in psychology*, 11, 1–12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.624717> [in English].
- Calderón-Garrido, D., & Gustems-Carnicer, G. (2021). Adaptations of music education in primary and secondary school due to COVID-19: The experience in Spain. *Music education research*, 23(2), 139–150. <https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1902488> [in English].
- Camlin, D., & Lisboa, T. (2021). The digital 'turn' in music education (editorial). *Music education research*, 23(2), 129–138. <https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1908792> [in English].
- Chernyavska, M., Savchenko, H., & Borysenko, M. (2025). Situatedness generated by war: Artistic reaction of Kharkiv musicians to the military aggression and its consequences. *Art design and communication in higher education*, 24(1), 77–94. https://doi.org/10.1386/adch_00109_1 [in English].
- Crawford, R. (2017). Rethinking teaching and learning pedagogy for education in the twenty-first century: blended learning in music education. *Music education*

- research*, 19(2), 195–213. <http://dx.doi.org/10.1080/14613808.2016.1202223> [in English].
- Dammers, R. J. (2009). Utilizing internet-based videoconferencing for instrumental music lessons. *Update applications of research in music education*, 28, 17–24. <https://doi.org/10.1177/8755123309344159> [in English].
- Digolo, B. A., Andang'o, E. A., & Katuli, J. (2011). E-Learning as a strategy for enhancing access to music education. *International journal of business and social science*, 1(11), 135–139. [in English].
- Filanová, J., Ondrášová, I., & Töröková, A. (2020). Quality evaluation of audio and video signals in videoconferences. *Acta Polytechnica Hungarica*, 17(7), 89–108. <https://doi.org/10.12700/APH.17.7.2020.7.5> [in English].
- Fram, N., Goudarzi, V., Terasawa, H., & Berger, J. (2021). Collaborating in isolation: Assessing the effects of the Covid-19 pandemic on patterns of collaborative behavior among working musicians. *Frontiers in psychology*, 12, 1–16. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.674246> [in English].
- Franěk, M. (2009, March 23–25). Is noise sensitivity influenced by musical factors [Conference session]. *10th WSEAS International Conference on Acoustics & Music: Theory & Applications, Wiscons, United States*. https://www.researchgate.net/publication/228436041_Is_noise_sensitivity_influenced_by_musical_factors [in English].
- Gaunt, H. (2011). Understanding the one-to-one relationship in instrumental / vocal tuition in Higher Education: comparing student and teacher perceptions. *British journal of music education*, 28, 159–179. <https://doi.org/10.1017/S0265051711000052> [in English].
- Gibson, S. J. (2021). Shifting from offline to online collaborative music-making, teaching and learning: perceptions of Ethno artistic mentors. *Music education research*, 23(2), 151–166. <https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1904865> [in English].
- Hernández, A. M. (2021). Online learning in higher music education: Benefits, challenges and drawbacks of one-to-one videoconference instrumental lessons. *Journal of music, technology and education*, 13(2-3), 181–197. https://doi.org/10.1386/jmte_00022_1 [in English].
- Kurapov, A., Pavlenko, V., Drozdov, A., Korchakova, N., & Pavlova, I. (2024). Impact of War on Ukrainian University Students and Personnel: Repeated Cross-Sectional Study. *Journal of loss and trauma*, 29, 1–17. <https://doi.org/10.1080/15325024.2024.2433990> [in English].

- Kurkul, W. (2007). Nonverbal communication in one-to-one music performance instruction. *Psychology of music*, 35(2), 327–362. <https://doi.org/10.1177/03055735607070385> [in English].
- Lisboa, T., Jónasson, P., & Johnson, C. (2020). Synchronous online learning, teaching and performing. In G. McPherson (Ed.), *The Oxford Handbook of Music Performance* (Vol. 2, pp. 499–527). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190058869.013.23> [in English].
- Nikitska, Y. (2025). [The figure of the accompanist in contemporary musicological discourse: Vectors of understanding]. *Problems of interaction of arts, pedagogy & theory and practice of education*, 75, 9–26. <https://doi.org/10.34064/khnum1-75.01> [in Ukrainian].
- Nugroho, D., & Biasutti, M. (2024). Instructors' perspectives on teaching music online after the COVID-19 lockdown: A qualitative analysis in Indonesia. *Journal of University teaching and learning practice*, 21(3), 1–26. <https://doi.org/10.53761/3dqzpz79> [in English].
- Nusseck, M., & Spahn, C. (2021). Musical practice in music students during COVID-19 lockdown. *Frontiers in psychology*, 12, 1–8. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.643177> [in English].
- Pidporinova, K. (2023). Digital technologies in accompanist training: A practical dimension. *Problems of interaction of arts, pedagogy & theory and practice of education*, 67, 126–147. <https://doi.org/10.34064/khnum1-67.08> [in Ukrainian].
- Pidporinova, K. (2025). Monitoring of modern accompaniment tasks: Forms and methods, results and prospects. *Problems of interaction of arts, pedagogy & theory and practice of education*, 76, 9–28. <https://doi.org/10.34064/khnum1-76.01> [in Ukrainian].
- Riley, H., MacLeod, R., & Libera, M. (2016). Low latency audio video. *Applications of research in music education*, 34(3), 15–23. <https://doi.org/10.1177/8755123314554403> [in English].
- Rucsanda, M. D., Belibou, A., & Cazan, A. (2021). Students' attitudes toward online music education during the COVID 19 lockdown. *Frontiers in psychology*, 12, 1–10. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.753785> [in English].
- Schmidt-Jones, C. A. (2017). The promise and challenge of online action research: notes from a study of self-motivated online music learners. *Action research*, 18, 372–386. <https://doi.org/10.1177/1476750317698026> [in English].
- Setiarini, A. (2021). Distance learning for music practice in college: Benefits, drawbacks, and challenges. *Grenek music journal*, 10(2), 43–53. <http://dx.doi.org/10.24114/grenek.v10i2.27900> [in English].

- Simones, L. L., Rodger, M., & Schroeder, F. (2015). Communicating musical knowledge through gesture: Piano teachers' gestural behaviours across different levels of student proficiency. *Psychology of music*, 43(5), 723–735. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1177/0305735614535830> [in English].
- Smith, G., Moir, Z., Ferguson, P., & Davies, G. (2020). Low-latency networked music collaborations: Does “good enough” do enough good? *Journal of network music and arts*, 2, 1–23 [in English].
- Stieger, S., Lewetz, D., Paschenko, S., & Kurapov, A. (2023). Examining terror management theory in Ukraine: impact of air-raid alarms and explosions on mental health, somatic symptoms, and well-being. *Frontiers in psychiatry*, 14, 1–16. <https://doi.org/10.3389/fpsy.2023.1244335> [in English].
- Varadi, J., Miklos Radocz, J., Mike, A., Ovary, Z., & Jozsa, G. (2024). Lessons from the COVID pandemic in music education the advantages and disadvantages of online music education. *Heliyon*, 10(18), 1–9. <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2024.e35357> [in English].
- Yıldız, Y., Karşal, E., & Bağc, H. (2021). Examining the instructors' perspectives on undergraduate distance learning music instrument education during the COVID-19 pandemic. *Journal of pedagogical research*, 5(2), 184–206. <https://doi.org/10.3390/JPR.2021270107> [in English].

Ekaterina Bataeva

Zhytomyr Institute of Economics and Humanities of University «Ukraine»
 Dr Habil. (Philosophy), Professor,
 Department of Social Rehabilitation Technologies,
 e-mail: bataevaekaterina72@yahoo.com; ORCID iD: 0000-0002-4628-4817

Olha Bataieva

Kharkiv Kotlyarevsky National University of Arts
 Leading concertmaster, Department of Solo Singing and Opera Training,
 e-mail: olhabataieva69@meta.ua; ORCID iD: 0009-0000-6180-5265

The peculiarities of vocal students' performances to backing tracks or with a concertmaster in the context of online learning during wartime

Statement of the problem. *The Russian–Ukrainian war (2022–present) has had a negative impact on higher music education in Ukraine. However, little research has*

examined the specifics of higher music education during wartime. Our study focuses on the peculiarities of online learning for vocal university students during the war.

Recent research and publications. *One group of studies has examined the advantages of online music learning (Riley, 2016; Smith et al., 2020; Bruin, 2021; Calderón-Garrido & Gustems-Carnicer, 2021; Varadi et al., 2024; Нікітська, 2025). Another group of studies focuses on disadvantages of music online learning (Lisboa et al., 2020; Filanová et al., 2020; 2020; Rucsanda et al., 2021; Camlin & Lisboa, 2021; Dammers, 2009; Setiarini, 2021; Rucsanda et al., 2021; Yıldız et al., 2021; Biasutti et al., 2022).*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to compare vocal students' performances when accompanied by either a backing track or a collaborative pianist during online learning in the context of the Russian-Ukrainian War. A comprehensive approach was used, combining general scientific methods of analysis and generalization, systematization and comparison, as well as sociological methods of semi-structured interviews and qualitative content analysis. For the first time, the concept of a "convenient backing track" has been presented, i.e., a backing track recorded by a collaborative pianist taking into account the characteristics of a given vocalist's voice and performance style. A comparative analysis of the "convenient backing track" with backing tracks from the Internet has been conducted.*

Research results. *The following advantages of a "convenient backing track" were identified: taking into account the characteristics of the vocalist's voice; adjusting the tempo of the musical piece to the performance tempo of a particular singer; using accelerations or decelerations in the right places in the musical piece so that the singer can comfortably take a breath or prepare for high notes.*

Conclusion. *The following positive features of performances with a collaborative pianist have been identified: the possibility of visual, gestural, and emotional interaction; psychological and professional support that helps stabilize emotions; live communication; the live sound of a grand piano or upright piano combined with good acoustics; ensemble collaboration; ease of interaction due to the absence of the need for additional equipment.*

Keywords: *collaborative pianist; online learning; vocal students; convenient backing track; wartime; music performance; online learning; Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.*

*Стаття надійшла до редакції 9.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026*

УДК 792.5

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.13>**Кудрич Людмила Володимирівна**

Харківська державна академія культури,
заслужена артистка України, доцентка,
завідувачка кафедри музично- драматичного театру
e-mail: lanarich@ukr.net; ORCID iD: 0000-0003-1319-5874

Манько Світлана Борисівна

Харківська державна академія культури,
кандидат мистецтвознавства, доцентка,
завідувачка кафедри естрадного та народного співу,
e-mail: lanarich@ukr.net; ORCID iD: 0000-0001-7143-2597

Яхно Олена Іванівна

Харківська державна академія культури,
кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музично-драматичного театру
e-mail: cantomusicstudio@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-9597-9690

Методичні аспекти взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки в підготовці актора музично-драматичного театру в контексті сучасного музичного театру

У статті розглянуто методичні аспекти взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки як складових професійної підготовки актора музично-драматичного театру в контексті сучасного сценічного мистецтва. Проаналізовано фізіологічні та функціональні особливості вокального та мовленнєвого апарату з метою визначення спільних механізмів голосоутворення, дихання, артикуляції та інтонування. Обґрунтовано доцільність інтегрованого підходу до формування вокально-мовленнєвої компетентності актора. Запропоновано узагальнену модель взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки та визначено основні методичні принципи їх інтеграції у процесі акторської підготовки. Доведено, що використання комплексних вправ, які поєднують елементи співу та декламації, сприяє формуванню інтонаційно-сислової цілісності, технічної стабільності голосового апарату та художньої виразності сценічного виконання.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



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

Ключові слова: вокальна техніка; мовленнєва техніка; актор музично-драматичного театру; сучасний музичний театр; сценічне мовлення; вокально-мовленнєва інтеграція; методика акторської підготовки.

Постановка проблеми.

Сучасний музичний театр постає як складне синтетичне мистецтво, у межах якого поєднуються драматична дія, вокальне виконання, сценічне мовлення, пластика та музично-інтонаційна виразність. Трансформація жанрової природи музично-драматичних вистав, розширення стилістичного діапазону та орієнтація на психологічну достовірність сценічного образу зумовлюють суттєве підвищення вимог до професійної підготовки актора. В умовах сучасного театрального процесу актор музично-драматичного театру має володіти не лише окремими навичками співу та сценічного мовлення, а й здатністю до їх органічного поєднання у цілісному художньому висловлюванні.

Особливої актуальності набуває проблема взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки, оскільки саме їхня узгодженість визначає художню переконливість образу, смислову чіткість тексту й емоційну насиченість музично-драматичної дії. У сучасному музичному театрі спостерігається тенденція до зменшення межі між співом і мовленням, активного використання речитативних форм, вокально-декламаційних прийомів, що потребує від актора високого рівня координації голосового апарату, дихання та артикуляції.

Водночас у системі фахової мистецької освіти питання інтеграції вокальної та мовленнєвої підготовки часто розглядаються фрагментарно, у межах окремих дисциплін, без належного методичного узгодження. Така роз'єднаність навчального процесу не завжди відповідає реальним потребам сучасної сценічної практики, де вокальне і мовленнєве начала функціонують як єдиний виразовий механізм. Це зумовлює необхідність осмислення та узагальнення методичних підходів до їхньої взаємодії у процесі підготовки актора музично-драматичного театру.

Таким чином, актуальність дослідження визначається потребою у виробленні цілісного методичного підходу до формування вокально-мовленнєвої техніки актора, здатного відповідати естетичним, художнім та професійним викликам сучасного музичного театру.

Останні дослідження і публікації за темою. Проблематика взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки в підготовці актора музично-драматичного театру розглядається в різних аспектах в українському мистецтвознавстві. Д. Антонович у монографії «Триста років українського театру: 1619–1919» (Антонович, 2001) досліджує історичні передумови розвитку українського театру, відзначаючи, що на етапі становлення театрального виконавства особлива увага приділялася поєднанню співу та драматичної інтерпретації тексту. Автор підкреслює, що розвиток акторської майстерності завжди був тісно пов'язаний із соціокультурними умовами, у яких формувалися навчальні традиції та методики театральної підготовки, що згодом лягли в основу сучасних інтегрованих підходів.

Й. Волинський у статті «Музична культура Галичини 60-х років XIX ст.» (1965) аналізує локальні музичні практики та їх вплив на формування акторської гри. Він звертає увагу на те, що актори того періоду поєднували вокальні й мовленнєві навички, що забезпечувало цілісність сценічного образу і створювало передумови для системного поєднання вокальної та мовленнєвої техніки в українському музично-драматичному театрі.

Я. М. Гордійчук у роботі «Становлення українського музичного театру і критика (Київ, 20–30-ті рр.)» (Гордійчук, 1990) детально аналізує процес формування професійних стандартів актора, звертаючи увагу на роль критики у визначенні вимог до виконавської майстерності. Автор підкреслює, що поєднання вокальної та мовленнєвої підготовки стало ключовим елементом формування професійної компетентності актора, особливо в контексті новаторських постановок 1920–1930 років.

В. І. Ковтуненко (2002) у своїй дисертації розглядає соціокультурні фактори, що визначають розвиток сучасного театрального

мистецтва. Автор підкреслює, що підготовка актора повинна враховувати не лише технічні аспекти виконання, а й адаптацію до сучасних соціокультурних вимог, що включає, зокрема, формування інтегрованих вокально-мовленнєвих навичок, які забезпечують органічність сценічного образу та його художню переконливість.

Л. Прокопович (2019) розглядає акторське виконання як соціокомунікативний процес, підкреслюючи, що вокальна та мовленнєва техніки повинні функціонувати як єдиний засіб вираження. Автор наголошує, що інтеграція цих компонентів забезпечує не лише технічну досконалість, а й психологічну достовірність сценічного образу, що відповідає вимогам сучасного музично-драматичного театру.

Аналіз зазначених джерел свідчить, що в українському мистецтвознавстві формуються чіткі наукові підходи до вивчення інтегрованої підготовки актора, однак залишається актуальною проблема розробки системних методик та моделей навчання, які забезпечують синтез вокальної та мовленнєвої техніки з урахуванням сучасних жанрових і драматургічних вимог.

Метою статті є теоретичне осмислення й методичне обґрунтування взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки у процесі професійної підготовки актора музично-драматичного театру в контексті сучасної мистецької практики, а також визначення їхнього впливу на формування цілісного художнього образу та сценічної виразності виконавця.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному осмисленні методичних аспектів взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки у підготовці актора музично-драматичного театру з урахуванням сучасних художніх і професійних вимог. У роботі вперше здійснено узагальнення методичних підходів до інтеграції вокального і мовленнєвого компонентів акторської підготовки як єдиного інтонаційно-смыслового процесу, що забезпечує цілісність сценічного образу та органічність виконавської дії. Запропоновано узагальнену модель взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки, у якій систематизовано основні функціональні складові голосоутворення – дихання, фонацію,

артикуляцію та інтонацію – і показано їхню роль у формуванні художньої виразності актора музично-драматичного театру.

Уточнено методичні принципи інтеграції вокальної та мовленнєвої техніки в освітньому процесі мистецьких закладів, зокрема принципи цілісності, поступовості, функціональної єдності, художньої доцільності та індивідуалізації підготовки, що дозволяють розглядати вокально-мовленнєву компетентність як системну професійну якість актора. Подальшого розвитку набуло розуміння ролі комплексних вправ, які поєднують елементи співу, декламації та речитативних форм, у формуванні технічної стабільності голосового апарату, інтонаційно-сислової узгодженості тексту і музики, а також психологічної достовірності сценічного виконання.

Обґрунтовано доцільність застосування інтегрованого підходу до формування вокально-мовленнєвої компетентності актора як важливої складової професійної універсальності виконавця в умовах сучасного музично-драматичного театру.

Методологія дослідження. Представлена робота базується на методах теоретичного і порівняльного аналізу, а також узагальнення науково-методичних джерел з театрознавства та вокальної педагогіки.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У межах сучасного театру слово та музика функціонують як єдине смислове ціле, де вокальне й мовленнєве начала взаємодіють, формуючи інтонаційно-сислову цілісність сценічного образу. Це особливо актуально для музично-драматичних постановок, у яких використання речитативу, вокально-декламаційних форм і напівспіву вимагає високого рівня координації між технічними компонентами голосу та артикуляції.

Ключовим елементом їх інтеграції є дихальна опора, спільна для співу і мовлення. У вокалі вона забезпечує стабільність звучання та тривалість фрази, у мовленні – гнучкість і адаптацію до драматургічної логіки тексту. Артикуляція, хоча й має різну функціональну спрямованість – пом'якшена у співі та активна у мовленні –

використовує однаковий механізм, що дозволяє формувати комплексні вправи для синтезу навичок. Інтонація виконує роль найважливішого координатора, де музична та мовленнєва логіка взаємодоповнюють одна одну, забезпечуючи емоційно-сміслову повноту сценічного образу.

Для більш чіткої демонстрації спільності та відмінностей вокальної і мовленнєвої техніки доцільно звернутися до порівняльного аналізу (Таблиця 1).

Таблиця 1. *Порівняльна характеристика вокальної та мовленнєвої техніки актора музично-драматичного театру*

Параметр	Вокальна техніка	Мовленнєва техніка
Тип дихання	Кероване, економне, тривале	Гнучке, змінне, адаптоване до тексту
Фонація	Стабільна, протяжна, темброво насичена	Варіативна, залежна від змісту й емоції
Артикуляція	Пом'якшена, підпорядкована музичній лінії	Чітка, активна, спрямована на зрозумілість слова
Інтонація	Музично детермінована	Смістова, психологічно мотивована
Художня функція	Емоційно-музичне розкриття образу	Сміслове та драматургічне структурування образу

Джерело: сформовано авторами на основі: (Бальме, 2008: 145–154).

Таблиця 1 демонструє основні технічні параметри вокальної та мовленнєвої підготовки актора, їхні спільні та відмінні риси. Зокрема висвітлюються дихання, фонація, артикуляція та інтонація, що

дозволяє оцінити потенціал для інтеграції обох технік у навчальному процесі та підкреслює важливість системного підходу до формування вокально-мовленнєвої компетентності.

Методичною основою інтеграції є вправи, які поєднують вокальні і мовленнєві компоненти, сприяючи розвитку координації дихання, фонації та артикуляції. Для цього доцільно використовувати комплекс вправ на речитатив у поєднанні з музичною фразою, що одночасно тренує смислову точність слова і музичну стабільність (Боньковська, 2003: 72).

Структуру взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки можна зобразити наочно (*Рисунок 1*).

Рис. 1. *Модель взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки у формуванні сценічного образу.*



Рисунок 1 відображає структурні взаємозв'язки між основними компонентами підготовки актора: диханням, фонацією, артикуляцією та інтонаційно-смисловим рівнем. Вона показує, як ці компоненти

взаємодіють для створення цілісного сценічного образу, де технічні дії підпорядковуються художньому задуму, а музична та мовленнєва логіка інтегруються для досягнення психологічної достовірності.

Важливим аспектом підготовки актора є робота з текстом як смисловим ядром вокально-драматичного виконання, що підсилює музичну інтонацію та формує психологічну достовірність образу. Використання інтегрованих вправ на синтез співу і мови дозволяє забезпечити одночасний розвиток технічної стабільності та художньої виразності.

Для систематизації педагогічних принципів інтеграції вокальної та мовленнєвої техніки слугує методична *Таблиця 2*.

Таблиця 2. *Методичні принципи інтеграції вокальної та мовленнєвої техніки*

Принцип	Зміст
Цілісності	Формування єдиного вокально-мовленнєвого апарату
Поступовості	Поетапне ускладнення технічних і художніх завдань
Функціональної єдності	Узгодження технічних дій з драматургічним завданням
Художньої доцільності	Підпорядкування техніки художньому задуму
Індивідуального підходу	Урахування психофізичних особливостей актора

Таблиця 2 узагальнює педагогічні принципи, які забезпечують ефективну інтеграцію вокальної та мовленнєвої технік. Кожен принцип підкреслює методичні аспекти: від формування цілісного

вокально-мовленнєвого апарату до індивідуального підходу до актора. Таблиця дозволяє систематизувати знання та використати їх у практичній підготовці.

Художні результати інтеграції вокальної і мовленнєвої техніки проявляються у підвищенні сценічної органічності, гнучкості акторської реакції та цілісності образу. Узагальнення етапів професійного становлення актора також доцільно унаочнити (Рисунок 2).

Рис. 2. Етапи формування вокально-мовленнєвої компетентності актора



Джерело: сформовано авторами на основі: (Бальме, 2008: 78).

Рисунок 2 ілюструє поетапний процес розвитку професійної компетентності актора від базових технічних навичок до художньо усвідомленого сценічного виконання. Вона демонструє логіку підготовки: технічна координація → інтеграція вправ → інтонаційно-смісловне опрацювання тексту і музики → сценічна реалізація. Схема дозволяє наочно представити прогресію навчального процесу та зв'язок технічних та художніх аспектів виконавства.

Таким чином, сучасна методика підготовки актора музично-драматичного театру базується на інтеграції вокальної та мовленнєвої техніки, що забезпечує високий рівень сценічної органічності, художньої переконливості і професійної універсальності виконавця, відповідаючи вимогам сучасного музично-драматичного театру.

Висновки.

Проведене дослідження підтверджує, що сучасний музично-драматичний театр формує високі вимоги до професійної підготовки актора, де вокальна та мовленнєва техніки функціонують як інтегрований комплекс. Аналіз фізіологічної та функціональної спільності цих технік засвідчує, що єдина база голосоутворювального апарату, дихальної системи та артикуляційного механізму дозволяє органічно поєднувати спів і мовлення, забезпечуючи цілісність сценічного образу та психологічну достовірність виконання.

Виявлено, що ключовими методичними принципами ефективної інтеграції є цілісність, поступовість, функціональна єдність, художня доцільність і індивідуальний підхід. Упровадження комплексних педагогічних вправ, що поєднують мовленнєву декламацію з музичною фразою, дозволяє формувати інтонаційно-смыслову узгодженість, технічну стабільність і гнучкість актора. Систематизація цих підходів у вигляді схем і таблиць демонструє логічну послідовність підготовки від технічних навичок до художньо усвідомленого сценічного виконання.

Практичне значення отриманих результатів полягає у створенні методичного підґрунтя для формування інтегрованої вокально-мовленнєвої компетентності актора музично-драматичного театру, що відповідає вимогам сучасної сценічної практики. Актори, підготовлені за такими методиками, здатні досягати високого рівня органічності, гнучко реагувати на драматургічні та режисерські зміни, а також формувати художньо цілісний і психологічно достовірний образ на сцені.

Перспективи досліджень пов'язані з кількома напрямками.

По-перше, актуальним є експериментальне вивчення ефективності різних інтегрованих методик підготовки акторів на основі

порівняльного аналізу різних музично-драматичних жанрів. По-друге, перспективним є дослідження впливу інтегрованої техніки на формування індивідуального сценічного стилю актора, що дозволить більш гнучко адаптувати педагогічні програми до особливостей конкретного виконавця. По-третє, можливе використання цифрових технологій та акустичних аналізів голосу для об'єктивного контролю ефективності інтеграції вокальної та мовленнєвої техніки, що відкриває нові перспективи для науково-методичних розробок у сфері музично-драматичної освіти.

Таким чином, проблема взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки у підготовці актора музично-драматичного театру залишається актуальною і потребує подальшого комплексного дослідження, що дозволить удосконалити педагогічні підходи та підвищити рівень професійної компетентності виконавців у сучасному музично-драматичному театрі.

ЛІТЕРАТУРА

- Антонович, Д. (2001). *Триста років українського театру: 1619–1919*. Львівський національний університет імені Івана Франка.
- Бальме, К. (2008). *Вступ до театрознавства*. ВНТЛ-Класика.
- Волинський, Й. (1965). Музична культура Галичини 60-х років XIX ст. У *Живі сторінки української музики: статті, дослідження, публікації* (сс. 55–120). Наукова думка.
- Гордійчук, Я. М. (1990). *Становлення українського музичного театру і критика (Київ, 20–30-ті рр.)*. Музична Україна.
- Ковтуненко, В. І. (2002). *Український театр у період сучасних суспільних трансформацій (до проблеми визначення соціокультурних показників)* [Канд. дисертація, Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого].
- Прокопович, Л. (2019). *Театральність в соціокомунікативних проявах культури: соціально-філософське дослідження*. Екологія.

REFERENCES

- Antonovych, D. (2001). *Three hundred years of Ukrainian theatre: 1619–1919*. Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
- Balme, K. (2008). *Introduction to theatre studies*. VNTL-Klasyka [in Ukrainian].

- Hordiychuk, Ya. M. (1990). *The formation of the Ukrainian musical theater and criticism (Kyiv, 20–30s)*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Kovtunencko, V. I. (2002). *Ukrainian theater in the period of modern social transformations (on the problem of determining socio-cultural indicators)* [PhD diss., Kyiv I. K. Karpenko-Kary State Institute of Theatrical Art] [in Ukrainian].
- Prokopovych, L. (2019). *Theatricality in socio-communicative manifestations of culture: A socio-philosophical study*. Ekolohiya [in Ukrainian].
- Volynskyy, Y. (1965). Musical culture of Galicia in the 60^s of the 19th century. In *Living pages of Ukrainian music: Articles, research, publications* (pp. 55–120). Naukova dumka [in Ukrainian].

Lyudmila Kudrych

Kharkiv State Academy of Culture,
Honored Artist of Ukraine, Associate Professor,
Head of the Department of Musical and Dramatic Theater,
e-mail: lanarich@ukr.net; ORCID iD: 0000-0003-1319-5874

Svitlana Manko

PhD in Art Studies, Associate Professor,
Head of the Department of Pop and Folk Singing
e-mail: lanarich@ukr.net; ORCID iD: 0000-0001-7143-2597

Olena Yakhno

Kharkiv State Academy of Culture,
PhD in Art Studies, Lecturer,
the Department of Music and Drama Theater
e-mail: cantomusicstudio@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-9597-9690

Methodological aspects of the interaction of vocal and speech techniques in the training of a music and dramatic theatre actor in the context of modern musical theatre

Statement of the problem. Modern musical theatre is characterized by a synthetic artistic nature that combines dramatic action, vocal performance, stage speech, and musical expression. In such conditions, the professional training of musical and dramatic theatre actors requires not only the development of separate vocal and speech skills but also their organic interaction within a unified artistic process. However, in the system of professional arts education, these components are often

studied in isolation, which does not fully meet the requirements of contemporary stage practice. This necessitates the study of methodological aspects regarding the interaction between vocal and speech techniques in the training of musical and dramatic theatre actors.

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to theoretically substantiate the interaction between vocal and speech techniques in the professional training of musical and dramatic theatre actors within the context of modern musical theatre. The research is based on methods of theoretical analysis, comparative analysis, and the generalization of scientific and methodological sources in theatre studies and vocal pedagogy. The scientific novelty lies in the systematization of methodological principles for integrating vocal and speech techniques and the development of a generalized model of their interaction in forming an actor's vocal-speech competence.*

Research results. *The study analyzes the physiological and functional features of vocal and speech techniques, identifying their common mechanisms of voice production, breathing, articulation, and intonation. A comparative analysis reveals their specific characteristics and the potential for methodological integration. A generalized model of interaction between vocal and speech techniques is proposed, and key pedagogical principles for their integration are defined.*

Conclusion. *The integration of vocal and speech techniques is a vital component of the professional training of musical and dramatic theatre actors. It contributes to the formation of holistic vocal-speech competence and enhances artistic expressiveness in modern musical theatre.*

Keywords: *vocal technique; speech technique; musical and dramatic theatre actor; modern musical theatre; stage speech; vocal and speech integration; actor training methodology.*

*Стаття надійшла до редакції 19.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.*

УДК 792.97.027.4:811.3:82.161.2

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.14>**Качмар Олександра Василівна**

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника,
Навчально-науковий інститут мистецтв,
доктор філософських наук, професор, професор кафедри управління
соціокультурною діяльністю, шоу-бізнесу та івентменеджменту
e-mail: oleksandra.kachmar@cnu.edu.ua; ORCID iD: 0000-0002-2002-4603

Інюточкін Олександр Олександрович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри майстерності актора та режисури театру анімації
e-mail: oleksandr.inyutochkin@num.kh.ua; ORCID iD: 0009-0005-6067-2399

**Музична драматургія вистав за творами
Марійки Підгірянки
в контексті розвитку українського театру ляльок**

Статтю присвячено дослідженню музичної драматургії вистав за творами відомої української письменниці, поетеси та педагогині Марійки Підгірянки, зокрема п'єс «Вертеп» та «У чужому пір'ї», які були репертуарними постановками в театрах ляльок Івано-Франківська та Ужгорода. Проаналізовано роль музичного оформлення у формуванні драматургічної структури вистав, режисерську методику Олександра Інюточкіна, а також взаємодію музики та сценічної дії. Використано історико-культурний, порівняльно-типологічний, мистецтвознавчий та семіотичний методи дослідження. Розкрито музичну семіотику лялькових вистав, музичний лад, ритм, темброві особливості, а також функції музики в дитячому театрі порівняно з драматичним. Показано, що музичне оформлення вистав не лише підкреслює наратив, але й формує емоційний та символічний контекст для дитячої аудиторії. Практичне значення дослідження полягає у використанні його результатів у театрознавчих та педагогічних курсах, підготовці лекцій і методичних матеріалів для спеціальностей галузі 02 «Культура і мистецтво».

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



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

Ключові слова: *Марійка Підгірянка; музична драматургія; театр ляльок; вертеп; режисура; музична семіотика; дитяча література; народні інструменти; Івано-Франківський академічний театр ляльок імені Марійки Підгірянки; Олександр Інюточкін.*

Постановка проблеми.

Творчість Марійки Підгірянки неодноразово ставала предметом наукових досліджень у галузях літературознавства, педагогіки, культурології та фольклористики. Водночас музично-театральний аспект сценічного втілення її творів у дитячому та театрі ляльок досі залишається недостатньо дослідженим. Незважаючи на значну кількість наукових праць, присвячених творчості Марійки Підгірянки, питання музичної драматургії сценічних постановок її творів і досі не отримало належного наукового висвітлення.

На нашу думку, саме цей аспект є ключовим для розуміння цілісної художньої природи творів Марійки Підгірянки в умовах театрального втілення.

Останні дослідження і публікації за темою. Значний внесок у вивчення життя і творчості письменниці зробили українські літературознавці та краєзнавці М. Васильчук (2018), В. Левицький (2009), В. Полек (1991), О. Нахлік (1985), які розглядали її спадщину в контексті розвитку української дитячої літератури початку XX століття. Зокрема, дослідники підкреслюють органічний зв'язок поезії Марійки Підгірянки з народнопісенною традицією, фольклором та педагогічними ідеями національного виховання. На нашу думку, саме цей аспект є ключовим для розуміння цілісної художньої природи творів Марійки Підгірянки в умовах театрального втілення.

Водночас специфіку мистецтва театру ляльок, зокрема авторські моделі її осмислення, розглядає у своїй праці Д. Іванова-Голобова (2022). Розвиток театру ляльок в умовах війни аналізують М. Сміт, Т. Розова, Н. Бородіна і Т.Овчаренко (2023).

Аналіз наукової літератури засвідчує, що дослідження музичного аспекту сценічного втілення творів Марійки Підгірянки в дитячому

театрі залишається актуальним і потребує подальшого комплексного осмислення.

Наукова новизна нашої статті полягає в комплексному аналізі музичної драматургії вистав за творами Марійки Підгірянки в контексті розвитку сучасного українського театру ляльок.

Мета статті – проаналізувати особливості музичної складової театральних вистав «У чужому пір'ї» та «Вертеп» за п'єсами Марії Підгірянки в постановці О. Інюточкина та визначити її роль у формуванні сценічної драматургії й художньої структури сценічного дійства.

Завдання дослідження – визначити функції музичної складової у структурі вистав, проаналізувати взаємодію музики, слова та сценічної дії у формуванні художнього образу постановки.

Методологія дослідження. У роботі застосовано комплекс дослідницьких методів: історико-культурний – для аналізу розвитку вертепної музики XVII–XIX століть; порівняльно-типологічний – для зіставлення музичної драматургії дитячого та драматичного театру; мистецтвознавчий – для аналізу структури музичного оформлення вистав, ладу, ритму, тембру; семіотичний – для інтерпретації музики як знакової системи; системний метод для комплексного осмислення взаємодії музики, режисури та сценічної дії.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Марійка Підгірянка (Марія Ленерт-Домбровська) (1881–1950) – визначна українська письменниця, поетеса, народна педагогиня та активна культурно-освітня діячка початку XX століття, чия творча і громадська діяльність була тісно пов'язана з формуванням національної свідомості й популяризацією української культури. Майбутня письменниця, «несміливе дитя Підгір'я», народилася 29 березня 1881 року в родині лісничого у підгірському селі Білі Ослави Надвірнянського району на Прикарпатті. Її творчий і життєвий шлях став важливим чинником розвитку української дитячої літератури в Галичині. Авторка численних творів для дітей посідає вагоме місце в плеяді українських жінок-просвітиць, діяльність яких була спрямована на культурний і духовний розвиток нації.

Літературна спадщина Підгірянки привертає увагу сучасних культурологів, етнографів і музикознавців, зокрема в контексті відтворення українських обрядових форм у навчально-мистецькій практиці. Поезія народної вчительки вирізняється високим пізнавальним та виховним потенціалом: її твори сприяють формуванню в дітей моральних цінностей, виховують естетичне сприйняття світу, розвивають почуття доброти й радості, а також допомагають пізнавати навколишню дійсність через красу рідного слова. Тексти письменниці включено до навчальних програм початкових класів, їх систематично публікують у колективних збірниках, антологіях та дитячих журналах «Дзвіночок», «Світ дитини», «Календар» «Просвіти», «Молода Україна» (Брухаль, 1993). Уперше її твори було опубліковано в газеті «Діло» (1908) під псевдонімом Марійка Підгірянка, під яким вона й увійшла в історію української літератури. Її твори друкувалися в 1902–1908 роках у журналі «Літературно-науковий вісник», у коломийських – «Жіноча доля», «Жіноча воля», «Світ молоді», у закарпатських – «Пчілка», «Віночок», «Наш рідний край» буковинських – «Промінь», «Буковина», які Марія Домбровська підписувала псевдонімом «Марійка Підгірянка» або криптонімом М.П. У 1908 році у Львові вийшла її перша поетична збірка «Відгуки душі». Літературознавці та письменники високо оцінюють художню цінність і педагогічний потенціал її художніх творів (Васильчук, 2013: 91).

Особливе місце в поетичній спадщині відомої галичанки посідають колядки, щедрівки та художні п'єси. Авторкою складено два десятки колядок і цілу низку різдвяно-йорданських побажань. Наприклад, її «Ніч яка місячна», «Сяє небо удалечі», «Колядочка», «Колядка», «Ісусе маленький», «Нова радість» та інші активно використовуються в сучасних шкільних і аматорських театральних постановках для дітей. Музична композиція цих творів відзначається мелодійністю, простотою ритму та виразною образністю, що сприяє легкому запам'ятовуванню й емоційному сприйняттю (Васильчук, 2018).

Дослідники підкреслюють, що поєднання театральної та музичної складової у творах М. Підгірянки формує в дітей естетичний смак

і навички співтворчості. Недаремно український поет і громадський діяч Дмитро Павличко підкреслював, що творча спадщина Підгірянки має тривалу культурну цінність і зберігає свою актуальність протягом поколінь. Її поезія, сповнена гуманістичних ідеалів, любові до рідної землі та поваги до народних традицій, стала важливим чинником формування національної свідомості українського суспільства (Левицький, 2020). Її вірші, зокрема «Рідний край», «Україно, рідна мати», «Що я люблю» сповнені гуманістичних і патріотичних мотивів, набувають особливого звучання сьогодні, коли українська культура та духовність виступають важливими чинниками збереження нашої ідентичності й консолідації суспільства.

Водночас творча діяльність письменниці не обмежувалася лише поетичною спадщиною. Значне місце в її доробку посідають драматичні п'єси та інсценізації для дітей, що органічно поєднують літературний текст з елементами музики, народних обрядів і театральної дії. Саме ці твори стали підґрунтям для сценічних постановок у дитячих театрах і театрах ляльок, відкриваючи перспективу дослідження музично-драматургічних особливостей п'єс Марійки Підгірянки. Сценічні твори «Вертеп», «Святий отець Николай в гостині на Підкарпатській Русі» Марійка Підгірянка написала «після розмови із завідувачем всіх шкіл Закарпатського повіту, доктором Пешком, який вважав, що дитина повинна вчитися на своїй рідній мові, а вчителі повинні бути тієї національності, що й діти» (Підгірянка, 1922: 2). Під час цієї зустрічі, доктор Пешко запропонував, щоб вчителька з письменницьким талантом написала коротку п'єсу на День Миколая та Різдва Христового українською мовою, оскільки потрібно було замінити всі мадярські (угорські) твори (Токарук, 2011).

«Тепер зачала писати діточу п'єсу в 3 діях “В чужім пір'ю”; дієві особи: цвіти, птиці й комахи, підклад патріотичний», – звітувала авторка у газеті «Український прапор» (Підгірянка, 1922: 2). Тематика патріотизму і любові до рідного краю органічно виявляється у п'єсі. У ній порушено проблему збереження національної ідентичності, морального вибору та небезпеки втрати власного коріння під впливом

чужого середовища. Марійка Підгірянка присвятила п'єсу-казку українським дітям, які проживають по дві сторони Карпат. Завдяки прийому вживання в роль казкових істот та явищ живої і неживої природи (синички, цвіркун, вітер, ніч; щонайбільше квіти – рожа, лілея, дзвіночок, фіалка, братчики), у юних читачів формується розуміння проблеми еміграції та її соціальних наслідків крізь ментальну прив'язаність до рідних тенет, мови, культури. Суть сюжету передають слова однієї з дійових осіб: «Нема ніде краще, ніде веселіше, Бо ніде не гріє сонечко, миліше... Якби мене взяли в далеку чужину, зів'яв би я, знидів з туги б там загинув» (Підгірянка, 2018: 11).

Вперше вистава «У чужому пір'ю» на професійній сцені була поставлена в 1991 році в Івано-Франківському академічному обласному театрі ляльок імені Марійки Підгірянки і стала яскравим результатом творчого союзу режисера Олександра Інютоткіна та художника Миколи Данька. Ця постановка за п'єсою Марійки Підгірянки розкривала художнє осмислення ідентичності і щирості. Візуальне художнє рішення Миколи Данька вражало метафоричністю. Кожен елемент декорацій та костюмів ляльок працював на головну ідею: як легко втратити себе, намагаючись бути кимось іншим. Режисерське трактування п'єси О. Інютоткіним перетворило повчальну дитячу казку на театральну притчу, зрозумілу і дитячому, і дорослому глядачу. Завдяки професійному підходу режисера вистава стала знаковою, адже демонструвала нові можливості лялькової сцени – здатної бути не лише розважальною, а й глибоко філософською, естетично довершеною – та відповідала основному задуму авторки (Брухаль, 1993).

У період 1991–1995 років значно поліпшився художній рівень вистав, постановником яких був О. Інютоткін. Сьогодні Олександр Олександрович Інютоткін – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри майстерності актора та режисури театру анімації Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, знана постать у театральному світі (Кононова, 2011).

Режисерська методика О. Інютючкіна ґрунтувалася на синтезі різних видів мистецтва, використанні фольклорних елементів, активному застосуванні музики в структурі вистави. Використання різних ігрових засобів казковості й елементів пригодницького жанру дозволило створити оригінальний художній образ відступниці. Екзистенційні переживання героїні подано через дві оптики: через внутрішній самоаналіз Синички та через опосередкований психологічний коментар інших персонажів. Водночас постановка включала музичні та хореографічні елементи, а також гумористичні вставки, що збагачували драматичну лінію та сприяли інтерактивній взаємодії з аудиторією. Автор і режисер підкреслили важливість збереження традицій, любові до рідної мови та поваги до свого роду як ключових складових національної ідентичності. Через тембр, ритм, інтонацію та жанрові особливості музичних номерів формується емоційний образ кожного героя, підсилюючи його сценічну індивідуальність. Вокальні номери, поставлені під керівництвом хормейстерки Любові Дейчаківської (Литвинчук), були відзначені виконавською майстерністю акторів і чинили вагомий естетико-психологічний вплив на сприйняття слухацької аудиторії.

Вистава наживо супроводжувалася ансамблем народних інструментів (сопілка, трембіта, скрипка), створюючи атмосферу Карпатського регіону та підтримуючи ритм сценічної дії. Народні інструменти формують етнокультурний контекст, виконують мелодичні мотиви героїв (Фіалка, Лілея, Братик, Вітер, Синичка І), відповідають сюжетним кульмінаціям, темброві особливості підкреслюють образні характеристики персонажів. Музика виконує семіотичну функцію, сигналізуючи про зміну емоційної атмосфери, підкреслюючи також зміни в сюжеті. Використання народних інструментів сформувало характерний звуковий колорит вистави, що підкреслював регіональну специфіку сценічного дійства. Музична семіотика у виставі допомагала глядачеві швидше інтерпретувати сценічну дію: світлі мелодії скрипки символізують добро, мінорні інтонації передають драматичні ситуації, танцювальні ритми підкреслюють комічний характер сцени

(перефарбована Синичка). Порівняно з драматичним театром, музика в дитячому театрі виконує більш активну роль. Вона формує темпоритм вистави і допомагає утримувати увагу юного глядача. Мелодика таких номерів нагадує народнопісенну традицію – вона проста, співуча та легко запам'ятовується. Завдяки цьому підкреслюється гармонійність і природність середовища, що оточує персонажів вистави.

Особливе значення мала музична характеристика тих з них, які символізують «чужий світ». Їхні музичні теми відрізняються від звичних для лісової спільноти інтонацій: вони можуть мати більш різкий ритм, несподівані гармонічні переходи тощо. Завдяки такому музичному контрасту підкреслюється ідея чужинства та неприродності оточення, у яке потрапляє героїня.

Отже, музичне оформлення і сценографічний задум О. Інюточкина у виставі «У чужому пір'ї» виконували важливу драматургічну функцію, створюючи не лише казкову атмосферу, а й формуючи індивідуальні музичні портрети персонажів. Завдяки різноманітності інтонацій, темпів і ритмічних структур музика допомагала глибше розкрити характери героїв, підсилювала конфлікт твору та сприяла емоційному розумінню вистави юним глядачем (Васильчук, 2013).

П'єса отримала нове життя у 2024 році. У сучасній постановці режисера Павла Кільницького, хормейстера Любові Литвинчук та з музичним рішенням Віталія Маника в Івано-Франківському академічному обласному театрі ляльок імені Марійки Підгірянки 19 і 20 жовтня 2024 року відбулася блискуча прем'єра цієї вистави. Центральним персонажем твору є Синичка, яка «відреклася від усіх, зняла власне пір'я, одяглася в чуже та залишила своє гніздечко, вирушивши в чужину» (Українська література, б. р.). Героїня прагне «...собі голос відмінити», намагаючись пристосуватися до життя «між панами» (Українська література, б. р.). Проходячи через різні етапи свого існування – любов, гріх, спокуту, каяття та очищення – Синичка переживає процес самопізнання та духовного відновлення, який завершується поверненням до рідного краю та відновленням

національної ідентичності. Така сюжетра динаміка демонструє морально-етичний аспект національної самосвідомості у дитячій виставі.

Режисер-постановник вистави *Павло Кільницький* постає не лише як інтерпретатор драматургічного матеріалу, а й як глибокий дослідник творчості Марійки Підгірянки – учительки, особистості великої сили волі й щирої любові до рідної землі. Його сценічне бачення ґрунтується на уважному прочитанні аксіологічного ядра її творів, у яких домінують моральні орієнтири, народна етика та духовна витривалість.

Особливої емоційної напруги досягає фінальна сцена вистави «У чужому пір'ї», яка вражає виразним патріотичним звучанням. Саме тут формується глибинний контакт із юним глядачем, адже щирість художнього висловлювання розкривається у простоті образів, зрозумілих і близьких дитячому сприйняттю. Вистава демонструє, що істинні смисли не потребують надмірної ускладненості – вони народжуються в природності й правдивості сценічної дії.

Важливу роль у створенні цілісного художнього простору відіграють сценографія та костюми, концепція яких належить Павлу Кільницькому; їх художнє втілення здійснив Ігор Підручний. Візуальна складова не лише доповнює драматургію, а й формує символічний вимір вистави, підкреслюючи ідею внутрішнього перевтілення та пошуку власної ідентичності.

Окремого аналізу потребує музична драматургія вистави, яка виступає одним із ключових засобів емоційного впливу. Сучасний музичний матеріал органічно інтегрується у сценічну тканину, актуалізуючи традиційні смисли через новітні звучання. Зокрема, пісня «Птах» у виконанні ДахаБраха та Сергія Жадана набуває функції символічного маркера – образ птаха у ній постає як уособлення долі, свободи й водночас тривоги за рідну землю. Її використання підсилює емоційний стан героїв і загострює відчуття екзистенційного вибору.

Фольклорну складову вистави виразно репрезентує участь ВІА «Кобза» з піснею «Три трембіти». У цьому контексті трембіта виступає як багатозначний символ: вона уособлює голос Карпат,

поклик роду, пам'ять предків і водночас сигнал єдності громади. Три трембіти можна інтерпретувати як три виміри буття – минуле, сучасне й майбутнє, що перегукуються між собою, утверджуючи тяглість культурної традиції.

Суттєвого значення набуває також індивідуалізація музичних тем: для кожного героя створено окрему фонограму (композитор В. Маник), що сприяє глибшому розкриттю характерів і психологічних станів персонажів. Таким чином, музика виконує не ілюстра-тивну, а драматургічно активну функцію – вона структурує сценічний простір, підсилює конфлікти й акцентує внутрішні трансформації героїв.

Звернення до класичної музичної спадщини, зокрема арії з опери «Чарівна флейта» Вольфганга Амадея Моцарта, уводить у виставу образ Ночі як простору таємниці, випробування й внутрішнього пошуку. Ніч тут постає не лише як часовий відрізок, а як метафізичний стан, у якому відбувається переосмислення життєвих цінностей.

Ліричну глибину вистави підсилює пісня «Де ти тепер» у виконанні Квітки Цісик, що надає сценічній дії ностальгійного звучання й розкриває тему втрати і пошуку духовної близькості.

Ключовим ідейним меседжем вистави стає звернення героїв до Синички: «Не шукай долі, не ламай волі», яке концентрує головну думку твору – усвідомлення того, що життєві випробування мають внутрішній сенс, а шлях до гармонії починається з пізнання себе. У цьому контексті утверджується філософська ідея: «що не робиться – все на краще», адже розв'язання проблем закладене передусім у свідомості людини.

Отже, музика у виставі «У чужому пір'ї» виконує не лише емоційно-підсилювальну, а й смислотворчу функцію, стаючи повноцінним елементом драматургії, що забезпечує глибину художнього висловлювання та актуалізує традиційні цінності в сучасному культурному контексті. Подібний підхід до поєднання драматургії та музики простежується і в іншій постановці режисера О. Інютючка (1990) – сценічному втіленні різдвяної гри Марії Підгірянки «Вертеп».

Звернення до цього твору відкриває нові можливості для використання музики як важливого засобу створення святкової народної атмосфери та підсилення традиційної різдвяної символіки. Саме тому музичне наповнення вистави відіграє важливу роль у створенні святкового настрою та передачі національного колориту. Український вертеп є одним із найдавніших різновидів народного театру, що поєднує драматургію, музику, релігійний символізм і фольклорні традиції. Його витoki сягають XVII століття, коли в Україні активно розвивалися шкільні театри при братських школах та духовних навчальних закладах. Саме в цьому культурному середовищі сформувалися перші зразки різдвяних драм, які згодом трансформувалися в народний вертеп (Савчук, 2008). Музика вертепу поєднувала сакральний і світський елементи, що відповідало структурі самого дійства. Традиційно вертеп мав дві частини.

У XIX столітті вертепна традиція поступово інтегрувалася в народне побутове середовище. Вертепні вистави почали виконуватися мандрівними акторами, студентами духовних семінарій та аматорськими театральними гуртками. У цей період музичний матеріал значно розширився за рахунок народних пісень і танцювальних мелодій (Савчук, 2008).

Саме ця музична традиція стала основою для подальших сценічних інтерпретацій різдвяного дійства у професійному театрі.

«У 1921 р. написала «Вертеп» для Підкарпатської Руси, сценічний образок в 3 діях. Вийшов накладом ужгородської “Просвіти”. Багато шкіл давало вже виставу сього “Вертепу”. В 1918 р. написала я “Український вертеп” для вжитку української гімназії в таборі українських сиріт в Києві-Гауа. Сей «Вертеп» не був друкований і рукопис по виставі перейшла до таборової бібліотеки. Що з нею сталося, де вона знаходиться – не знаю. Відписи рукописі находилися в різних учеників)» (Підгірянкa, 1922: 2). Марійка Підгірянкa зазначала, що її п'єса «Вертеп» активно використовувалася в школах

і на просвітянських сценах, проте деякі рукописи загубилися або розійшлися між учнями. Збереження і відродження таких творів сьогодні має велике значення для підтримки українських культурних традицій і передачі їх наступним поколінням.

Як писала сама авторка п'єси, «Середньовіччя лишило нам “Вертеп” – різдвяні вистави. Це був привилей колядників, котрі вчилися і ходили з ним по хатах. Часто мали лиш писаний примірник, бо друкованого не було. Та й “Вертеп” поволі забувся, бо був застарілий, багато в ньому було церковних фраз і слів, незрозумілих загально» (Заклинська, 1936: 278). Хоча традиція Вертепу з часом занепала через застарілість текстів і складність мови, її відродження сьогодні є важливим для збереження української культури, різдвяних звичаїв та передачі народних традицій сучасникам (Іванова-Голобова, 2024).

У листопаді 1992 року Дипломом «За високу музичну культуру» нагороджено виставу «Вертеп» Марійки Підгірянки – учасника І Всеукраїнського фестивалю «Прем'єри сезону» м. Полтава (режисер О. Інютчкін, художник М. Данько). Театр після цього став бажаним гостем на багатьох Всеукраїнських та Міжнародних фестивалях лялькового мистецтва (Лазоришин, 2022).

У січні 1993 року вистава «Вертеп» отримала Диплом Міжнародного фестивалю «Різдвяна містерія» (м. Луцьк). З українських колективів репрезентували свої вистави Київський міський, Луцький та Івано-Франківський обласні театри ляльок. Це була яскрава, колоритна, глибоко лірична вистава у творчому дуєті режисера О. Інютчкіна та художника-постановника М. Данька.

Режисерська редакція п'єси була максимально наближена до традиції українського різдвяного вертепу. Сам режисер здійснив літературну обробку тексту, зберігши його поетичну форму та народний колорит. На фестивалі відбувся симпозіум з проблем лялькового вертепного дійства, де було відзначено майстерний підхід до прочитання українського фольклору (Кукуруза, 1993).



До вистави було підібрано й опрацьовано цікавий музичний матеріал викладачкою Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського Л. Литвинчук (Дейчаківською). У різдвяній грі виконувалися галицькі і гуцульські колядки, вперше були використані плачі і голосіння, їх виконувала актриса О. Цеглинська. У «Вертепі» Марійки Підгірянки колядки виконувалися з одночасним використанням народних інструментів та вокальних ансамблів, що дозволило не лише відтворити традицію, а й актуалізувати її для сучасних дітей. Вагому роль у формуванні художньої цілісності вистави відіграв виконавський склад, до якого увійшли провідні актори

свого часу: заслужена артистка України Т. Чикірова, І. Цеглінський, Р. Андрейків, В. Боришак, Г. Савчин, а також С. і Л. Йосифіви. Їхня вокальна школа, що вирізнялася високим професійним рівнем, забезпечила не лише технічну досконалість виконання, а й глибину емоційного переживання, що є визначальним для відтворення жанрової специфіки вертепного дійства.

У музично-драматургічній структурі вистави домінує вокальний компонент, репрезентований багатоголосою традицією українського народного співу. Зокрема, використання чотириголосся (SATB) у поєднанні з акапельним виконанням формує насичену гармонічну тканину, що забезпечує глибину емоційного впливу й автентичність звукового простору. Така манера виконання апелює до усталених канонів української хорової культури, де вертикальна гармонізація поєднується з мелодичною виразністю кожного голосу.

Початок вистави вирішено у формі іммерсивного театрального прийому: актори здійснюють вихід із глядацької зали, виконуючи коляду «Радість нам ся явила». Цей режисерський хід не лише руйнує умовну межу між сценою і глядачем, але й актуалізує традицію живого обрядового дійства. Важливим візуальним акцентом є використання автентичних українських костюмів, що підсилює етнокультурну репрезентацію та сприяє зануренню у символічний простір Різдва.

Подальша сценічна дія розгортається навколо двоповерхової різдвяної шопки – центрального сакрального образу, який виконує функцію композиційного та семантичного ядра вистави. Розташування акторів довкола цього об'єкта має ознаки ритуалізованого кола, що відсилає до архаїчних форм колективної обрядовості. Звучання віншувань, як вербально-музичної форми побажань добробуту, щастя та врожайності, підкреслює аграрно-магічну природу різдвяного фольклору та його зв'язок із циклічністю часу.



Колядка «Пречудовая новина про народження дитини» виконує функцію прологу, задаючи тематичний і емоційний тон усій виставі. Її мелодика вирізняється діатонічною основою, поступеним рухом та характерною для українського фольклору кантиленністю, що сприяє створенню атмосфери благоговіння. Поява Ангела, як сакрального персонажа, підсилює символічний вимір дійства, вводячи глядача у трансцендентний простір біблійної історії.

На окрему увагу заслуговує введення образу Гуцула-скрипаля, чия інструментальна партія виконує не лише супровідну, але й образотворчу функцію. Скрипкове звучання, з характерними орнаментальними прикрасами, варіативністю інтонацій та імпровізаційністю, репрезентує мелодику гуцульських наспівів. Їм властиві вузькодіапазонні мелодичні формули, використання мікроінтонацій, ритмічна свобода та особлива темброва експресія. У контексті чотириголосся ці інтонаційні особливості інтегруються в гармонічну вертикаль, створюючи ефект поліфонічної багатоступовості, де кожен голос зберігає індивідуальну мелодичну лінію, водночас підпорядковуючись загальній гармонічній логіці.

Використані у виставі колядки, зокрема «Ісус родився, хто ж про це міг знати», виконують функцію коментування подій. Особливого значення набуває патріотична колядка, що через образи представників різних етнографічних регіонів України (бойків, гуцулів, поліщуків, киян) актуалізує ідею національної єдності. Її текстово-музична структура поєднує маршоподібний ритм із наспівною мелодикою, що сприяє колективному переживанню спільної ідентичності:

«Їдуть бойки на санях,
а гуцули в крисанях,
поліщуки в личаках,
а кияни в чобітках.
Їдуть, їдуть з України
до Господньої дитини
Дари, дари,
дари малому везуть».

У чотириголосному викладі така колядка набуває особливої урочистості, оскільки гармонічна повнота підсилює відчуття єднання. Фінал вистави позначений звучанням «Колискової» на слова Марійки Підгірянки, опублікованої у журналі «Дзвіночок» 1932 року, покладеної на мелодію колядки «Спи Ісусе, спи»:

Спи, Ісусику, маленький,
Люлі, люлі, люлі.
Божа матінка колише і до серця тулить.
Ангели на скрипках грають «тілі-тілі-тілі»,
Щоб Ісусикові снились сни чудові, милі.

Мелос цієї композиції характеризується лагідністю, плавністю мелодичного руху, використанням колискових інтонацій із типовими секундними і терцовими зворотами. Ритміка є розміреною, з тенденцією до заколисування, що досягається через повторювані інтонаційні формули («люлі, люлі»). Гармонічне обрамлення в чотириголосному викладі додає звучанню глибини та духовної піднесеності, перетворюючи фінал на своєрідний акт сакрального умиротворення.

Вагомою інновацією режисерського рішення О. Інюточкина є введення елемента народного голосіння, яке виконує персонаж Рахія в першій дії (О. Цеглінська). Цей прийом розширює емоційно-сміслову палітру вистави, вводячи мотиви трагічності і передчуття страждання, що корелюють із біблійним сюжетом. Голосіння як жанр традиційної обрядової культури характеризується імпровізаційністю, речитативністю й підвищеною емоційною експресією, що контрастує з гармонізованими формами колядкового співу.

Отже, вистава постає як синтетичний мистецький твір, у якому поєднуються елементи традиційного фольклору, академічної хорової культури та сучасної режисерської інтерпретації, що забезпечує їй високий художній рівень і глибоку культурну репрезентативність.

Завдяки синтезу акторської майстерності та вокальної культури була сформована колоритна, глибоко лірична сценічна інтерпретація, у якій органічно поєдналися драматичні й музичні елементи. Особливої ваги набуває той факт, що ця вистава стала однією

з перших у період після проголошення незалежності України, яка відкрито й концептуально сміливо репрезентувала українські традиції зимового календарного циклу.

Таким чином, «Вертеп» постає не лише як мистецький проєкт, а як важливий культурний акт, спрямований на відновлення й актуалізацію національної обрядової спадщини, що тривалий час зазнавала маргіналізації. Вистава утвердила значення традиційної культури як потужного чинника національної ідентичності й духовної спадкоємності.

Різдвяна гра на три дії «Вертеп» у загальних рисах відтворює біблійну легенду про народження немовляти Христа. Новим є введення в дію персонажів-слов'ян, які теж прийшли вклонитися новонародженому Христу і дізнатися також про долю свого краю. У мистецтві художника М. Данька простежується традиція української графіки. Художник ніколи не забував, що творить для дітей. Як ілюстратор дитячих книг, він із розумінням підходить до дитячого примітивізму, бачення ляльки саме з глядацького залу. Його лялька настільки українська, що її можна впізнати серед інших (Тимчишин, 2008).

Одним із ключових аспектів відродження національної культурної традиції є повернення лялькарів до первісної форми українського вертепу. Постановка «Вертеп» Івано-Франківського театру ляльок імені Марійки Підгірянки за однойменною п'єсою поетеси була відзначена за високу музичну культуру та отримала позитивну оцінку як з боку науковців, так і з боку театральних критиків із різних європейських країн, зокрема президента УНІМА Х. Юрковського (Савчук, 2008: 154).

Незважаючи на поширене стереотипне уявлення про вертеп як гучне народне видовище з традиційними жартівливими сценами, зокрема водінням кози, творча група постановників і виконавців запропонувала сценічне рішення, позначене виразною ліричністю. Значну частину текстового матеріалу становили галицькі та гуцульські колядки, які раніше не звучали на професійній театральній сцені, однак у постановці «Вертеп» набули нового художнього трактування.

Оформлення нижнього ярусу вертепної скрині відрізняється від верхнього як за характером, так і за технікою виконання панорамної композиції. Традиційно перший, так званий фольклорний, ярус асоціюється з побутовими сценами українського села. Проте художник Микола Данько, відмовившись від звичної лубочної малювки з тином і глечиком, можливо, уперше в практиці вертепного мистецтва зобразив на цьому ярусі пасторальну сцену тихої української ночі. Виконання цієї композиції здійснене в стилістиці, що близька до живопису українського художника Архипа Куїнджі (Іванова-Голобова, 2024: 87).

Отже, з огляду на наведені факти можна дійти висновку, що колектив Івано-Франківського театру ляльок навіть у період радянського культурного домінування (хоча й у завершальний етап існування радянської системи) здійснив важливий крок у напрямі відновлення та переосмислення вертепної традиції. Постановка «Вертеп» стала своєрідним актом ревалоризації цього історико-культурного феномена, повертаючи йому художню та символічну значущість, яка тривалий час була нівельована колоніальною культурною політикою радянської держави та її ідеологічним апаратом.

Івано-франківські митці реалізували дві ключові умови, що дають підстави розглядати цю виставу як важливий етап у процесі відновлення лялькового вертепу. По-перше, було здійснено «відновлення фізичного стану об'єкта», що проявилось в реконструкції традиційної архітектури вертепної сценографії і структури самого вертепного дійства. По-друге, відбулося відновлення його «цінності у суспільній свідомості», адже вистава сприяла поверненню вертепу до культурного простору українського суспільства як вагомого елемента національної мистецької спадщини.

Постановка «Вертепу» режисером О. Інютючкіним була показником високого рівня професійної школи харківського театрального мистецтва. Як зазначав видатний театральний режисер В. Меєрхольд, виставу може здійснити лише режисер-музикант, при цьому не обов'язково володіти якимось інструментом; головне – здатність

відчувати музичний ритм та «бачити» його сценічними засобами. Цей принцип було успішно реалізовано у представленій виставі, що гідно відзначено на Міжнародному фестивалі (Моцар, 1993: 1).

Вистава викликає жваве зацікавлення, оскільки є однією з небагатьох ґрунтовних сценічних реконструкцій традиційного вертепного дійства, здійснених у період радянського культурного обмеження.

Вертепна вистава Івано-Франківського обласного театру ляльок стала важливою спробою українських митців відновити легітимність вертепу на професійній сцені та компенсувати тривалий період його витіснення з культурного простору.

Висновки.

Проведений аналіз засвідчує, що сценічні інтерпретації творів Марійки Підгірянки, зокрема вистав «У чужому пір'ї» та «Вертеп», становлять вагомий сегмент розвитку українського професійного театру ляльок. Їхня художня цінність полягає не лише у відтворенні літературної основи, а й у глибокому синтезі музики, слова та сценічної дії, що забезпечує цілісність драматургічної структури постановок.

З'ясовано, що музична драматургія в зазначених виставах виконує системотворчу функцію: вона не обмежується ілюстративним супроводом, а виступає як активний чинник формування емоційно-образного простору, розкриття характерів персонажів та організації сценічного часу й дії. Особливого значення набуває використання і творче переосмислення фольклорного матеріалу (колядок, народних пісень, голосінь), що сприяє досягненню високого рівня художньої виразності й культурної автентичності.

Доведено, що зазначені постановки виконують не лише естетичну, а й виразну культурно-виховну функцію, сприяючи формуванню національної свідомості глядача, актуалізації української обрядової традиції та її інтеграції у сучасний театральний процес.

Водночас аналіз наукової літератури дозволяє констатувати недостатній рівень дослідженості музичного компонента сценічних інтерпретацій творів Марійки Підгірянки. Незважаючи на наявність праць, присвячених її літературній спадщині та загальним питанням

дитячого театру, проблема музичної драматургії лялькових вистав залишається фрагментарно висвітленою.

Перспективи подальших досліджень полягають у необхідності комплексного музикознавчого і театрознавчого аналізу конкретних постановок за творами Марійки Підгірянки з урахуванням партитур, режисерських рішень і сценічної практики; вивчення механізмів взаємодії фольклорного матеріалу з авторською музикою у структурі лялькових вистав; дослідження рецепції цих постановок у сучасному культурному просторі та їхнього впливу на формування національно-культурної ідентичності; введення до наукового обігу архівних матеріалів, що стосуються діяльності режисерів, композиторів і театральних колективів, які працювали з творами поетеси.

Реалізація окреслених напрямів сприятиме поглибленню наукового розуміння ролі музики в системі українського театру ляльок та забезпечить цілісне осмислення сценічної спадщини Марійки Підгірянки в контексті сучасних гуманітарних студій.

ЛІТЕРАТУРА

- Брухаль, Г. (1993, 18–20 травня). Великий театр для маленьких. *Світ молоді*, 4.
- Васильчук, М. (2013). «Списувала, що мені старі ліси розказували...»: Гуцульщина в поезії Марійки Підгірянки. *Слово і час*, (5), 91–97.
- Васильчук, М. (2018). *Художній дискурс Гуцульщини в українській літературі XIX – початку XX століття*. ДВЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».
- Заклинська, Г. В. (1936). Дитячий театр. *Рідна школа*, (9), 276–280.
- Іванова-Голобова, Д. (2024). Постановка «Вертеп» Івано-Франківського обласного театру ляльок 1990 року як акт ревалоризації лялькового вертепу в українській культурі. У *Матеріали VII Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю* (сс. 86–90). КМАЕЦМ.
- Іванова-Голобова, Д. О. (2022). Авторські моделі осмислення театру ляльок. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 1(56), 70–80. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-1-10>
- Кононова, О. (2011). Інютчкін Олександр Олександрович. У *Енциклопедія сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-12496>

- Кукуруза, Н. (1993). Ляльковий театр на Волині. *Галичина*, (3), 8.
- Лазоришин, І. (2022, 27 серпня). Василь Левицький: Праця зі словом усе життя мене надихає і дає крила в роботі, а в часі війни слово укріплює віру. *Галичина*, 7.
- Левицький, В. (2009). *Для України вірно жиймо: Твори*. Нова Зоря.
- Левицький, В. (2020). «Воскресла Україна! Воістину воскресла!»: Творчий шлях Марійки Підгірянки. *Гуцульський календар*, (25), 38–40.
- Моцар, Т. (1993, 16 січня). Лідерам доводиться потіснитися. *Культура і життя*, (1–2), 7.
- Нахлік, О. (1985). *Творчість Марійки Підгірянки в західноукраїнському літературному процесі початку ХХ століття* (дис. ... канд. філол. наук). Київський державний педагогічний інститут імені М. Горького.
- Підгірянка, М. (1922). Над чим працює. *Український прапор* (Відень), 4(9), 2.
- Підгірянка, М. (2018). В чужому пір'ю. У *Вибрані твори* (сс. 3–52). Центр учбової літератури.
- Полек, В. (1991, 22 березня). Народна вчителька і поетеса: до 100-річчя з дня народження Марійки Підгірянки. *Педагог Прикарпаття*.
- Савчук, В. (2008). Український вертеп: історія становлення та розвитку. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство*, (14), 153–159.
- Сміт, М., Розова, Т., Бородіна, Н., & Овчаренко, Т. (2023). Театр ляльок перед обличчям війни. *Культурологічний альманах*, (2), 276–288. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.2.38>
- Тимчишин, М. (2008, 18 вересня). Івано-Франківський театр ляльок – найстаріший в Україні. *Івано-Франківський оглядач*, 13(013), 9.
- Токарук, Л. (2011). Біографічне дослідження педагога, поета галицьких товариств – Марійки Підгірянки. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*, (12), 200–204. http://nbuv.gov.ua/UJRN/apspp_2011_12_45
- Українська література. (б. р.). Марійка Підгірянка «В чужому пір'ю». <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=13422>

REFERENCES

- Brukhal, H. (1993, May 18–20). [A big theatre for the little ones]. *Svit molodi*, 4 [in Ukrainian].
- Ivanova-Holobova, D. (2022). [Authorial models of understanding puppet theatre]. *Aktualni pytannia humanitarykh nauk*, 1(56), 70–80. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-1-10> [in Ukrainian].

- Ivanova-Holobova, D. (2024). [The 1990 production “Vertep” at the Ivano-Frankivsk Regional Puppet Theatre as an act of revalorization of the puppet vertep in Ukrainian culture]. In *Proceedings of the VII All-Ukrainian Scientific and Practical Conference with International Participation* (pp. 86–90). KMAETSM [in Ukrainian].
- Kononova, O. (2011). [Iniutochkin Oleksandr Oleksandrovych]. In *Encyclopedia of Modern Ukraine*. Institute of Encyclopedic Research of the NAS of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-12496> [in Ukrainian].
- Kukurudza, N. (1993). [Puppet theatre in Volyn]. *Halychyna*, (3), 8. [in Ukrainian]
- Lazoryshyn, I. (2022, August 27). [Vasyl Levytskyi: Working with words has inspired me all my life and gives me wings in my work, and in wartime the word strengthens faith]. *Halychyna*, 7 [in Ukrainian].
- Levytskyi, V. (2009). [*For Ukraine we live faithfully: Works*]. Nova Zoria [in Ukrainian].
- Levytskyi, V. (2020). [“Ukraine has risen! Truly, it has risen!”: The creative path of Mariika Pidhirianka]. *Hutsulskyi kalendar*, (25), 38–40. [in Ukrainian]
- Motsar, T. (1993, January 16). [Leaders have to make room]. *Kultura i zhyttia*, (1–2), 7 [in Ukrainian].
- Nakhlik, O. (1985). [*The work of Mariika Pidhirianka in the Western Ukrainian literary process of the early 20th century*] (Unpublished candidate’s thesis). Kyiv State Pedagogical Institute named after M. Horkyi. [in Ukrainian].
- Pidhirianka, M. (1922). [What are you working on]. *Ukrainskyi prapor*, 4(9), 2 [in Ukrainian].
- Pidhirianka, M. (2018). [in borrowed feathers]. In *Selected works* (pp. 3–52). Tsentr uchbovoi literatury [in Ukrainian].
- Poliek, V. (1991, March 22). [A national teacher and poetess: To the 100th anniversary of the birth of Mariika Pidhirianka]. *Pedahoh Prykarpattia* [in Ukrainian].
- Savchuk, V. (2008). [Ukrainian vertep: History of formation and development]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Serii: Mystetstvoznavstvo*, (14), 153–159 [in Ukrainian].
- Smith, M., Rozova, T., Borodina, N., & Ovcharenko, T. (2023). [Puppet theatre in the face of war]. *Kulturolohichniy almanakh*, (2), 276–288. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.2.38> [in Ukrainian].
- Tokaruk, L. (2011). [A biographical study of the educator and poet of Galician societies – Mariika Pidhirianka]. *Aktualni problemy sotsiologii, psykholohii, pedahohiky*, (12), 200–204. http://nbuv.gov.ua/UJRN/apspp_2011_12_45 [in Ukrainian].

- Tymchyshyn, M. (2008, September 18). [Ivano-Frankivsk Puppet Theatre – the oldest in Ukraine]. *Ivano-Frankivskiy ohliadach*, 13(013), 9 [in Ukrainian].
- Ukrainska literatura. (n.d.). [Mariika Pidhirianka “In borrowed feathers”]. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=13422> [in Ukrainian].
- Vasylchuk, M. (2013). [“I wrote down what the ancient forests told me...”: Hutsul region in the poetry of Mariika Pidhirianka]. *Slovo i chas*, (5), 91–97 [in Ukrainian].
- Vasylchuk, M. (2018). [*Artistic discourse of the Hutsul region in Ukrainian literature of the 19th – early 20th century*]. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].
- Zaklynska, H. V. (1936). [Children’s theatre]. *Ridna shkola*, (9), 276–280 [in Ukrainian].

Oleksandra Kachmar

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ivano-Frankivsk, Ukraine),
 Doctor of Philosophy Science, Professor,
 the Department of Management of Socio-Cultural Activities, Show Business
 and Event Management
 e-mail: oleksandra.kachmar@cnu.edu.ua; ORCID iD: 0000-0002-2002-4603

Oleksandr Inyutochkin

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 Honored Artist of Ukraine, Professor,
 the Department of Actor’s Skills and Directing of the Animation Theater
 e-mail: oleksandr.inyutochkin@num.kh.ua; ORCID iD: 0009-0005-6067-2399

Musical dramaturgy of performances based on Mariyka Pidhyryanka’s works in the context of the Ukrainian puppet theatre development

Statement of the problem. *The article examines the issue of musical dramaturgy in puppet theatre performances based on the works of the Ukrainian writer, poet, and educator Mariika Pidhirianka. Particular attention is given to the plays “Vertep” and “In Borrowed Feathers”, staged in the puppet theatres of Ivano-Frankivsk and Uzhhorod. The relevance of the study is due to the need to understand music as an important structural and semantic component of performances for children’s audiences.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the research is to analyse the role of musical dramaturgy in shaping the artistic structure of puppet theatre performances and to identify the specific features of musical organisation in productions for children. The study applies historical-cultural, comparative-typological, art studies, and semiotic methods. The scientific novelty consists in a systematic analysis of musical semiotics in puppet theatre performances based on Mariika Pidhirianka's works, as well as in highlighting the directorial methodology of Oleksandr Iniutochkin through the prism of interaction between music and stage action.*

Research results. *It has been established that in the analysed performances music functions as a key dramaturgical factor that ensures the integrity of the stage action. The director's approach is based on the principle of synthesis of auditory and visual elements. The use of Ukrainian folk instruments (sopilka, trembita, violin) contributes to the creation of a national cultural context and enhances the emotional expressiveness of the performances. Musical parameters such as rhythm, tempo, mode, and timbre perform important semiotic functions, structuring the narrative and conveying symbolic meanings. In puppet theatre, in contrast to dramatic theatre, music plays a dominant role in shaping imagery, guiding audience perception, and maintaining children's attention.*

Conclusions. *It is concluded that musical design in puppet theatre is an essential component of dramaturgy that not only accompanies but also constructs the semantic and emotional space of the performance. Music intensifies the narrative development and forms a symbolic layer that facilitates deeper perception by a child audience. The results of the study can be used in theatre studies and pedagogical practice, particularly in developing educational and methodological materials for students in the field 02 «Culture and Arts».*

Keywords: *Mariika Pidhirianka, musical dramaturgy, puppet theatre, vertep, directing, musical semiotics, children's literature, folk instruments, Ivano-Frankivsk Academic Puppet Theatre named after Mariika Pidhirianka, Oleksandr Iniutochkin.*

*Стаття надійшла до редакції 5.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.*

УДК: 784.071.5:792.028.7

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.15>**Хуторська Анна Йосифівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

в.о. завідувача кафедри сценічної мови

e-mail: anna.khutorska@num.kh.ua

ORCID iD: 0000-0001-6933-8286

**Класичний кросовер
у системі вокального виховання студентів-акторів**

У статті проаналізовано сучасні виклики в підготовці майбутніх акторів, що зумовлюють потребу в перегляді застарілих вокальних парадигм. Автор обґрунтовує доцільність впровадження класичного кросовера як гібридної вокальної техніки, що дозволяє поєднувати академічну культуру звуку з естрадною стилістикою. Дослідження зарубіжного та вітчизняного досвіду дозволило виявити потенціал кросоверного репертуару для формування професійної мобільності студента-актора в умовах сучасного театру. Наукова новизна представленої розвідки полягає у спробі теоретичного осмислення класичного кросовера не лише як музичного жанру, а як дієвого методу вокального виховання.

Ключові слова: виконавське мистецтво; вокальне виховання; акторський спів; класичний кросовер; естрадний спів; гібридні вокальні техніки.

Постановка проблеми.

Вокальне виховання студента-актора залишається актуальною темою досліджень, оскільки динамічні запити театрального і кінематографічного середовища вимагають від артиста не просто володіння голосом, а й виняткової стилістичної гнучкості. Традиційна методика постановки голосу актора, що роками формувалася в межах класичної вокальної школи, сьогодні вже не може повною мірою задовольнити

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



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

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

практичні потреби сцени. Сучасний репертуарний спектр – від мюзиклів до рок-опер та експериментальних перформансів – потребує специфічних вокальних установок, які виходять далеко за межі суто академічного звуковидобування. Ми переконані, що виходом з цієї методичної кризи є звернення до гібридних вокальних технік, зокрема до феномена класичного кросовера. Під цим терміном ми розуміємо не просто музичний жанр, а цілісну технологічну модель, що дозволяє акторові свідомо маневрувати між різними режимами роботи голосового апарату, зберігаючи при цьому здоров'я голосових складок та художню виразність. Застосування кросоверних технік у навчанні дозволяє забезпечити ту саму «стилістичну пластичність», яка є критично важливою для сучасного конкурентоспроможного актора. Проте впровадження подібних технік потребує не лише практичного освоєння, а й серйозного теоретичного обґрунтування, аналізу зарубіжних та вітчизняних методик, доведення ефективності цього типу вокалізації¹ у контексті сучасної театральної освіти.

Останні дослідження та публікації за темою статті. Звернення до теми впровадження класичного кросовера в навчальну практику закладів вищої освіти потребувало залучення значного корпусу робіт, які репрезентують як традиційні, так і інноваційні методики виховання голосу студентів-акторів у закладах вищої освіти: методи академічної вокальної підготовки представлено навчальним посібником для студентів фахової профілізації «Актор театру ляльок» В. Дорошенко (Дорошенко, 2010) (ХНУМ імені І. П. Котляревського); статтею Г. Бень, яка розкриває особливості вокального виховання акторів драматичного театру (Бень, 2012) (ЛНУ імені І. Франка); Л. Гринь та К. Ткаленко висвітлюють проблемне коло питань

¹ Під типом вокалізації ми розуміємо набір технічних та художніх вокальних прийомів виконавця, що зумовлює його співацьку манеру та узгоджується зіснуючими естетичними еталонами звучання, притаманними тій чи іншій манері – академічній, естрадній, джазовій, народній тощо. Гібридні вокальні техніки мають у своєму складі елементи, що характерні для двох (чи більше) типів вокалізації та створюють новий перехресний (кросоверний) тип вокалізації.

формування вокальних навичок акторів музично-драматичних театрів (Гринь & Ткаленко, 2022) (ЗНУ); стаття О. Єрошенко присвячена організації процесу вокального виховання у ХДАК (Єрошенко, 2018). Зарубіжний досвід вокальних методик для виховання акторів викладено в сучасних дисертаційних дослідженнях Х. Торміни (Tormina, 2023) (Бразилія), Д. Кокс (Cox, 2020) (Австралія), вже класичній роботі С. Боардман, що висвітлює особливості вокальної підготовки акторів для театрів Бродвею (Boardman, 1987). Наступна група робіт стосується поглядів на проблеми класичного кросоверу в контексті сучасного українського та зарубіжного мистецтва: статті І. Бобула (Бобул, 2022), А. Бойко (Бойко, 2016), О. Супрун (Супрун, 2016) та дисертаційне дослідження С. Муравіцької (Муравіцька, 2023), що розглядає синтез академічних та неакадемічних традицій в історичному контексті. Роботи з історії і теорії вітчизняного й зарубіжного естрадного вокального мистецтва України представлені дисертаційним дослідженням І. Бобула (Бобул, 2018), навчальним посібником Н. Дрожжиної (Дрожжина, 2019), працею Т. Самої (Самая, 2019). Зарубіжний досвід частково проаналізовано у дослідженні Т. Кулаги (Кулага, 2020). Значний інтерес становлять праці зарубіжних вокальних педагогів: репрезентація методу CVT в англomовному виданні К. Садолін (Sadolin, 2008), методу EVT, що його представлено у праці К. Штейнауер, М. Мак Дональд та Дж. Естіл (Steinhauer, McDonald & Estill, 2017), статті різних років у фаховому виданні «Journal of Singing» Американської асоціації викладачів співу Р. Едвіна (Edwin, 2008) та Р. Браунінга (Browning, 2016).

Мета статті – привернути увагу до змін у системі вокального виховання акторів в закладах вищої театральній освіти, розглянути репертуарні можливості й технічні компоненти, що притаманні такому типу вокалізації, як класичний кросовер.

Наукова новизна дослідження. У пропонованій статті вперше наголошено на необхідності зміни сформованої парадигми вокального виховання студентів-акторів від академічної до естрадної співочої

манери, розглянуто сферу застосування класичного кросовера для формування майбутнього фахового актора.

Методологія дослідження. Методологічну базу цієї розвідки склав системний підхід, що дозволив комплексно опрацювати роботи вітчизняних та зарубіжних педагогів у галузі сольного співу. Також було застосовано компаративний аналіз для зіставлення традиційних канонів підготовки акторів та інноваційних вокальних методик (CVT, EVT).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Сучасні театральні практики все активніше демонструють вихід за рамки академічних вокальних установок в акторському співі, що потребує рішучих змін у програмах дисциплін з вокальної підготовки студентів-акторів в закладах театральної освіти. Але традиційна система вокальної підготовки акторів за останні пів століття майже не змінилася, вона ґрунтується на класичній манері звучання, що не останньою чергою обумовлено академічною освітою значної частини педагогічних працівників, що наразі навчають співу студентів-акторів. Зараз ця система вокальної підготовки акторів видається такою, що перебуває у кризовому стані. Консервативна методика вокального виховання раніше більш відповідала вподобанням молоді, але наразі констатуємо, що акустичний та соціокультурний простір тяжіє до естрадних канонів. Вступники все менше розуміються на класичному еталоні звучання голосу, академічна вокальна постановка не є для них природною. Крім того, у рамках закладених у навчальні плани годин на дисципліні вокального спрямування не можливо повною мірою оволодіти механізмами академічного звуковидобування студентам, що не мають попередньої вокальної підготовки. Але будь-який виклик можна перетворити на нагоду. Ф. Бродель оптимістично визначав: «Криза... позначає процес розпаду структури: упорядкований світ-система, який спокійно розвивався, занепадає або завершує свій занепад, і з багатьма відстроченнями та зволіканнями народжується інша система» (за: Чекан, 2024: 15–16). Саме «іншу» систему вокального виховання студентів-акторів маємо сформувати, намагаючись не загубити ті елементи консервативної моделі, що

мають перевірену часом доцільність, і додавши актуальні компоненти, націлені на майбутнє. Необхідно визнати, що в цих умовах саме естрадна спрямованість вокальної підготовки студентів-акторів має бути ключовим пунктом будь-яких перетворень.

Дослідниця Т. Самая, аналізуючи витоки української естради, згадує про щоденник М. Бернеса, у якому актор та співак обґрунтовував ключові компоненти так званого «театру пісні»: «... співати на естраді треба не тільки голосом, але й, що, мабуть, особливо важливо, – головою, серцем і всією своєю істотою» (цит. за: Самая, 2019: 55), і перераховував найважливіше: «1. Думка. 2. Акторський талант, – розкриваючи це так: здатність знайти і розвинути свій артистичний і людський образ. 3. Акторська майстерність. 4. Абсолютна музикальність, помножена на абсолютну ритмічну свободу. 5. Голос, вокальна обдарованість, – розшифровуючи: багатство інтонацій, теплоти, душевної ширості, чистої звукової своєрідності» (цит. за: Самая, 2019: 55–56). Усе те, про що говорить видатний митець, і зараз залишається актуальним та є необхідним для акторського співу й навчання студентів-акторів. Саме у царині акторського співу досить легко можна поєднувати елементи академічного та естрадного, а радше, неакадемічного² звучання голосу, бо художні завдання та режисерські рішення диктують необхідність адаптації голосового апарату актора до потреб конкретного жанру і того типу вокалізації, що зумовлений завданнями пошуку тієї чи іншої виразності у звуці. Потреба репрезентації різних, часом доволі суперечливих, емоційно-психологічних «вокальних портретів» тих чи інших персонажів у виставі, фільмі тощо вимагає універсальності акторського вокального виховання. Професор ХНУМ імені

² Використання поняття «неакадемічна музика» залучено з концепції В. Тормахової та розуміється нами таким чином: «неакадемічна музика – це концепт, що поєднує джаз, рок-, поп-, та world music. Цей напрямок передбачає наявність одного чи кількох виконавців, які презентують власні твори чи інших композиторів, не пов'язаних з академічним напрямком» (Тормахова, 2019: 26).

І. П. Котляревського В. Дорошенко, яка мала більш ніж 30-річний досвід виховання студентів-акторів, наголошує: «Під час занять у класі сольного співу студент орієнтується на виконання вокального твору як на самостійний, цілісний та закінчений виступ. Драматургія виступу дорівнює драматургії твору. У виставах же вокальний номер – лише одна зі складових. Це формує абсолютно інше ставлення до співу – не як самодостатнього, а як до частини драматургічної дії. Тому вибудування палітри засобів виразності обов'язково має передбачати необхідність подальшого розвитку образу» (Дорошенко, 2010: 108–109).

З другого боку, раніше основним завданням актора у театрі було заповнити своїм голосом велику залу, бути почутим навіть на останньому рядочку, що вимагало залучення глибокого дихання, опорного звучання, використання усіх можливостей резонаторних функцій голосового апарату, артикуляційних вмінь та необхідності тримати увагу на звучанні партнерів по сцені. Для цього завдання якнайкраще підходила саме академічна вокальна школа. З моменту широкого залучення техніки посилення звуку та апаратури (моніторів), що дозволяють акторам не губитися у шумі сцени, потреба в технічних налаштуваннях академічної емісії звуку зменшувалася. А естетика природності й реалістичності, що притаманна сучасним художнім фільмам, взагалі не передбачає подібного типу вокалізації³. Разом з тим, у закладі вищої освіти здобувач повинен отримати основні професійні навички, що в подальшому допоможуть йому мати творчу реалізацію, розвинути природні якості голосу та сформувані співацьку установку, яка підходитиме для виконання різностильової музики, навчитися свідомо змінювати налаштування власного голосового апарату залежно від художніх завдань. Зазначимо, що в навчальному процесі з дисципліни «Сольний спів» не

³ Виключення становлять історичні фільми, що потребують академічності звучання як однієї з умов історичного періоду, до якого належать персонажі.

використовуються мікрофони, студент першочергово має навчитися співати в природних акустичних умовах та контролювати своє виконання самостійно. Тому одним із актуальних варіантів сучасного методу розвитку вокальних налаштувань студента-актора ми вважаємо тип вокалізації, що притаманний класичному кросоверу⁴. О. Супрун зазначає: «Як результат художнього синтезу, *classical crossover* поєднує в собі елементи, властиві академічній та масовій сферам музичної культури» (Супрун, 2016: 104). Водночас західна педагогічна думка щодо вокального виховання акторів також звертається до цього напрямку, прикладом чого є роботи Роберта Едвіна (Edwin, 2008), Дейл Кокс (Cox, 2020), Хелен Бово Торміни (Tormina, 2023).

За психофізіологічною та виконавською природою вокал традиційно поділяють на народний, академічний, естрадний, джазовий тощо, але зрозуміло, що типів вокалізації може бути набагато більше, оскільки емісія звуку за своїми фізіологічними параметрами змінюється індивідуально і дозволяє (за наявності вокальної обдарованості у співака) досягати еталонного звучання, яке притаманне тому чи іншому музичному стилю. Техніки, які поєднують у собі елементи різних типів вокалу, можна назвати гібридними (за: Edwin, 2008) або кросоверними – тими, що знаходяться на перехресті. Так, Х. Торміна вказує на декілька типів кросоверів, що пов'язані зі змішуванням музичних стилів та позиціонуванням творів у різних музичних рейтингах: класичний кросовер; окремо від нього вирізняє християнський кросовер та наводить як приклади виконання Селін Діон «Ave Maria» Баха-Гуно або госпел-пісень у джазових трактуваннях; кантрі-кросовер; латинський кросовер, що представлений іспаномовними виконавцями, які переходять на англійську для збільшення аудиторії (Tormina, 2023: 30–31). За цим трактуванням, музика R&B

⁴ Під класичним кросовером ми розуміємо складний художній синтез, що виступає одночасно і як репертуарна модель, і як гібридна вокальна техніка, що базується на пластичному перемиканні між різними режимами роботи голосового апарату – від *bel canto* до сучасних неакадемічних прийомів.

(рок та блюз) також є кросверною за своєю природою. В українському музикознавстві є роботи, що розглядають так званий «академізований» тип вокалу (термін І. Бобула), який пов'язаний з естрадним мистецтвом і є прототипом кросовера. І. Бобул вважає, що «процес академізації (або нова академізація – щодо відомих сталих академічних музичних форм) української естрадної музики відбувається як накопичення музично-виразового, загалом – художньо-композиційного, досвіду української естрадно-пісенної творчості», що збагачується за рахунок багатьох стилів, особливо «рок-музики, іншими “підстилями” молодіжної масової розважальної музики» (Бобул, 2018: 9).

Класичний кросовер як один із синтетичних, перехресних жанрів поки що лишається доволі суперечливим напрямом сучасної естрадної вокальної музики, але його стрімке розповсюдження та зростання кількості його прихильників спонукає дослідників активніше залучати цю проблематику до наукового розгляду. Наразі окремі теоретичні розвідки стосовно практики існування в естрадній музиці синтезу академічного та неакадемічного мистецтв ведуться здебільшого в аксіологічному аспекті та для позначення місця й ролі кросовера у жанровій системі естрадної музики. Досі спірним є питання щодо визначення історичних меж, притаманних класичному кросоверу; так, у західній літературі простежується тенденція до універсального використання цього поняття для позначення виконавців і творів ХХ століття, що мають риси як академічного, так і неакадемічного звучання. Наприклад, Р. Браунінг вважає, що «Грейс Мур, Джанетт Макдональд та Нельсона Едді, а також Маріо Ланца можна вважати кросоверними артистами, оскільки вони були гарно підготовленими виконавцями, які доносили популярні пісні та легку й корисну класику до більш широкої аудиторії» (Browning, 2016: 609). Так само й Х. Торміна у дисертації, яку присвячено методиці вокального виховання співаків-кросоверів у Бразилії, у ролі прикладів наводить творчість виконавців усього ХХ століття та зазначає, що це скоріше позначення гібридної вокальної техніки (Tormina, 2023: 26). Натомість

вітчизняна дослідниця С. Муравіцька у своїй роботі наголошує: «Класичний кросовер виникає на межі 1980–1990-х рр., його підґрунтям стали експерименти 1930–1980-х рр., що поєднували академічну і неакадемічну традиції. Більш рання дата народження класичного кросовера є некоректною, оскільки розмиває межі цього явища» (Муравіцька, 2023: 121); І. Бобул відправною точкою класичного кросовера називає 70-ті роки ХХ ст. (Бобул, 2022: 125). Безумовним є те, що, намагаючись розширити аудиторію прихильників⁵, виконавці з академічною вокальною школою звертаються до техніко-стилістичної гібридизації, змін налаштувань голосового апарату в бік естрадного звучання. Подібні експерименти мали місце протягом усього ХХ століття, адже довгий час саме академічна вокальна манера була базовою для навчання як співаків, так і акторів. Звернімося до архівних документів 1944 року, що цікаві нам не з ідеологічного погляду, а як доказ того, що запит на універсальність звучання існував у вітчизняній освіті десятиліттями, закладаючи підґрунтя для появи сучасних кросоверних тенденцій. Привертає увагу архівний документ Харківської державної консерваторії за 1944 р., що наразі міститься в архіві Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, де оголошено розпорядження управління у справах мистецтва при РНК УРСР: «В зв'язку з потребою підготовки досвідчених кадрів з естрадного мистецтва пропоную в учбових планах, починаючи з другого семестру, на остаточному курсі вокального факультету передбачити проходження естрадного репертуару і в програмі дипломної праці включити один твір естрадного жанру» (Козицький, 1944). Можемо припустити, що подібні накази отримали тоді всі мистецькі заклади України, що й привело до появи так званих «співаків-сумісників», які після набуття академічної вокальної освіти отримали визнання публіки завдяки виконанню популярних пісень – Д. Гнатюка, А. Мокренка, К. Огнєвого,

⁵ Саме на такій позиції виникнення ідеї класичного кросовера наголошує оперна співачка Р. Флемінг (за: Browning, 2016: 609–610).

Д. Петриненко та ін. Як правило, саме в записах цих співаків на радіо й телебаченні «хіти» П. Майбороди, О. Білаша, А. Кос-Анатольського та інших митців ставали пізнаваними та популярними в полегшеному «академізованому» звучанні. І зараз, вивчаючи зі студентами-акторами такі твори, як «Два кольори» О. Білаша на вірші Д. Павличка чи «Пісню про рушник» П. Майбороди на вірші А. Малишка, звертаємося до першовиконань Дмитра Гнатюка та аналізуємо його виконавську манеру й інтерпретацію ним авторського замислу.

Класичний кросовер у системі вокального виховання студента-актора може бути представлений різними аспектами – через репертуар – твори, що поєднують у собі риси академічного і неакадемічного (естрадного, джазового, фольклорного) компонентів, а також завдяки самому типу вокалізації, що так само об'єднує риси класичного вокалу (наприклад, сферичну манеру звучання у високій співацькій позиції) та використання, зокрема, придихової атаки та джазової мелізматики. О. Супрун, аналізуючи прояви класичного кросоверу, вирізняє їх функціонування «1) за характером музичного матеріалу; 2) за типом виконання; 3) за способом репрезентації в сучасному культурному просторі» (Супрун, 2016: 104–105). У навчальному процесі зазвичай маємо справу з першими двома формами, хоча дистанційний формат проведення форм контролю дозволяє студентам творчо підходити до власного виконання, залучаючи відеоредактори, монтування, кліпові зйомки.

Розглянемо репертуарні можливості залучення класичного кросовера у навчальну практику майбутніх акторів. Як було зазначено, насамперед це твори, написані та виконані в середині ХХ століття: пісні з репертуару співаків-крунерів (Ф. Сінатра, Т. Беннетт, Б. Кросбі тощо); твори з американських та західноєвропейських музичних фільмів 30–60-х років ХХ століття, вітчизняні пісні, які умовно можна назвати українською естрадою радянського періоду. Стилістично їх об'єднує ліричність, мелодійність, потреба кантиленного розвитку вокальної лінії, виразність вокального слова та дикції, тембральне розмаїття. Наприклад, «*Moon river*» Х. Манчіні, що відома завдяки

виконанню її Одрі Хепберн у фільмі «Сніданок у Тіффані», є прикладом виразної мелодії в середній теситурі, що може бути вдало заспівана студентками, які мають обмежену вокальну природу, але в змозі знайти потрібні тембральні барви та правильне вокальне фразування. Манера виконання тут може варіюватися від більш округлої, з використанням м'якої атаки звуку та плавним подоланням регістрових зламів при виконанні широких інтервалів, що представляють певну вокальну складність, до блюзової, що може містити поєднання плавності класичного звуковедення з акцентуванням початків фраз – більш твердою атакою звуку, або використанням «вокального фраю» (штробасу) в атаці, також широкі інтервали можуть втілюватися через субтонове звучання верхніх нот, тобто регістри будуть не згладжені (заспівані єдиним звучанням), а підкреслено різні, також може бути використано мелізми по пентатоніці на завершеннях фраз або мінімальні оспівування. С. Муравіцька зазначає так: «Класичний кросовер відзначається індивідуальним саундом, що поєднує естетику академічної класики та музичної естради; у жанровому відношенні він є аналогом вокальної або інструментальної мініатюри і апелює до концертного номера як базової одиниці естрадного мистецтва» (Муравіцька, 2023: 125). Саме індивідуалізоване звучання у поєднанні з артистичною виразністю є запорукою успішного виконання подібних творів. Прикладом вдалих колаборацій можуть слугувати виконання Квіткою Цісик відомих українських авторських та народних творів; наприклад, саме на її виконання вальсу «Місто спить» І. Шамо звертаємо увагу студенток під час вивчення цього твору. «Фірмові» інтонації точних атак горішніх звуків, естрадні під'їзди до нот, зміна фокусу резонування протягом звучання на довгому звуці – усе це допомагає створити сучасне звучання класичного за характером твору.

Інша сфера залучення класичного кросоверу до репертуару студентів-акторів – це виконання класичних та сучасних рок-балад. Як приклад, візьмемо «*Maybe I, Maybe You*» німецького хард-рок-гурту «*Scorpions*», відома у виконанні К. Майне. Цей твір доволі часто

входить до програм завершальних іспитів з дисципліни «Сольний спів» у акторів, причому може бути виконаним у супроводі фортепіано, що зумовлює його більш класичне звучання завдяки аранжуванню з прозорою фактурою на початку та розгорнутими пасажами у приспівках. Цікавим видається цей твір і в жіночому, і в чоловічому виконанні, звичайно, для цього студентам-акторам потрібно майстерно володіти голосовим апаратом. Гібридний тип вокалізації тут абсолютно органічний через помірний темп та хвилеподібну мелодіку з поступовим розвитком, можливості створення фермат і філірування останніх звуків фраз. Наповненість голосу та використання більш низького дихання для урівноваження висхідних мелодичних злетів у приспіві додають ефектності звучанню в академічній манері. Подібним чином можна інтерпретувати й композиції українських рок- та поп-виконавців: «Обійми» С. Вакарчука, «Балада про принцесу» Р. Лижичко, «Лиш вона» гурту «Плач Єремії» тощо. Індивідуальне фортепіанне аранжування, створене під конкретного студента, дає змогу підтримати його мелодично та гармонічно в складних епізодах.

Сучасне виконання класичних творів також є можливим способом використання класичного кросовера. Як правило, викладачі намагаються познайомити студентів-акторів з посиленою для їх вокальних можливостей класикою, але через інший підхід до виховання голосу – повноцінне академічне звучання не завжди вдається зберегти. Часто співають старовинні арії, арієти, канцони, що можуть звучати більш камерно. Цікавим є досвід залучення пісень англійського композитора XVI століття – Дж. Доуланда, наприклад, «*Come again*», «*Come away, come sweet love*», «*Flow my tears*» тощо. Прикладом поєднання академічного та неакадемічного напрямів є сучасне виконання Стінгом у колаборації з боснійським лютністом Е. Карамазовим творів Дж. Доуланда в альбомі «*Songs from the labyrinth*». Старовинна світська музика прекрасно підходить для формування правильних голосових налаштувань акторів, усвідомлення ними роботи дихання та необхідності подовжених фраз – мелодична лінія плавна та у зручній

теситурі, не становить технічних труднощів, на відміну від ритмічної будови, що може бути доволі незвичною для сучасної молоді.

Якщо розглянути класичний кросвер у вихованні акторів з позиції типу вокалізації, то необхідно звернутися до напрацювань зарубіжних викладачів, що пропонують власні вокальні методи, в основу яких покладено розуміння емісії звуку як набору конкретних прийомів, що можуть бути довільно скомпоновані виконавцем для досягнення потрібного результату. Йдеться про вокальні методи Джо Естілл – Estil Voice Training (EVT) (Steinhauer, McDonald & Estill, 2017) та метод Кетрін Садолін – Complete Vocal Technique (CVT) (Sadolin, 2008). Джо Естілл розробила власний метод наприкінці 80 років XX століття, базуючись не тільки на власному співацькому та викладацькому досвіді, але й на численних наукових дослідженнях, у яких вона брала участь протягом 20 років (акустичних, отоларингологічних, дослідів фізіологів, медиків тощо). Її система дуже предметна та вимагає глибокого розуміння процесу фонації – відчуття роботи хрящів гортані, багатьох м'язів, положення всіх залучених до співу органів тощо. Виокремлюючи шість базових вокальних режимів (voice qualities): «*speech quality*» – розмовний режим, «*falsestto quality*» – фальцетний, «*sob quality*» – плач, ридання, «*twang quality*» – сонорний, гугнявий режим, «*opera quality*» – оперний та «*belt quality*» – белтінговий режим, кожен з яких вона пропонує відтворити за стабільним «рецептом», через комбінацію положень чи відчуттів⁶, як традиційних для співу елементів (атаки звуку, положення язика, щелепи, гортані, м'якого піднебіння), так і доволі незвичних – відчуттів, що надають зміни положень щитоподібного та перснеподібного хрящів гортані, хибних голосових складок, товстої чи тонкої маси голосових м'язів, анкетування звуку тощо (Steinhauer, McDonald & Estill, 2017: 277–285). Як зазначають викладачі Д. Кокс (Cox, 2020),

⁶ «Ви маєте знати відчуття, що виникають, коли переміщається кожна деталь в одне з двох або трьох кінцевих положень. В якомусь сенсі ці частини можна порівняти з клавішами на будь-якому іншому музичному інструменті. Кожен раз, коли ви рухаєте одну з них, ви змінюєте звук», – зазначає Дж. Естілл (Steinhauer, McDonald & Estill, 2017: 49).

Р. Браунінг (Browning, 2016) система EVT дійсно підходить для вирішення багатьох вокальних завдань, але наразі сертифікація за цим методом в Україні не ведеться. Інша сучасна методика виховання голосів ширше висвітлена в науковій літературі – Complete Vocal Technique (CVT) Кетрін Садолін отримала міжнародне визнання на початку XXI століття. Авторка «синтезує» деякі елементи академічної школи співу (висока наближена позиція звуку, що додає металеве звучання) та естрадної манери співу (мовленнєва позиція звуку), що мають, за її задумом, доповнювати одна в одну. Її підхід також вирізняється заглибленням у роботу кожного елемента, серед яких вона вирізняє активні та пасивні, що потребує від співака абсолютного усвідомлення процесу фонації, тому цей метод підходить саме для викладачів вокалу, що можуть розібратися в усіх тонкощах процесу (Sadolin, 2000).

Вокальний педагог Р. Едвін у своїй практиці навчання акторів співу пропонує поєднувати *bel canto* та сучасні прийоми, використовуючи так звану «крос-постановку» голосу, що дозволяє налаштовувати звучання голосу відповідно до потрібного стилю (Edwin, 2008: 73). «При виконанні класичних творів він пропонує знижувати гортань, збільшувати глотку, відкривати рот та піднімати м'яке піднебіння, а в сучасних творах злегка піднімати гортань, звужувати глотку і знижувати м'яке піднебіння при відкритому положенні рота» (Кулага, 2020: 123). Саме такі загальні рекомендації зазвичай отримують студенти-актори і у нашому виші, але кожне «трохи» звузити чи наблизити, «дещо» занизити чи розкрити має абсолютно індивідуальне значення та неможливе без досвідченого вуха викладача.

Висновки.

Система вокального виховання студента-актора трансформується відповідно до викликів часу, завдання викладача – знайти баланс між традиційними та інноваційними методиками, що дозволять студенту-актору бути конкурентоспроможним у своїй професійній діяльності. Тому дослідження та укорінення у власну практику методів навчання зарубіжних та вітчизняних передових систем завжди

лишатимуться актуальною науковою сферою для викладачів вокальних дисциплін. Класичний кросвер посідає чільне місце у вокальній підготовці акторів, виступаючи одночасно і як змістова основа репертуару, і як цілісна технологічна модель, що відповідає сучасним запитам театральної освіти.

Перспективи дослідження. Поєднання різних типів вокалізації в гібридній вокальній техніці не обмежуються варіантом класичного кросвера, який став об'єктом розгляду в нашій статті, цікавість викликають поєднання фольклорних (автентичних) елементів та джазових структур, рок-компонентів, що значною мірою розвинені у сучасній вітчизняній музичній культурі та активно задіюють практику театального перформансу для привернення уваги глядача (наприклад, етногурт «ДахаБраха», гурт «*Dach Daughters*» та інші виконавці). Синтез стилів та жанрів є невід'ємною складовою сучасних театральних практик, що потребує вивчення і з позиції викладання різних дисциплін студентам-акторам.

ЛІТЕРАТУРА

- Бень, Г. (2012). Особливості співу акторів драми. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*, 11, 111–116.
- Бобул, І. В. (2018). *Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця XX–початку XXI століття* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва].
- Бобул, І. В. (2022). Класичний кросвер у просторі сучасного музичного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 123–129.
- Бойко, А. М. (2016). Розвиток стилю Classical crossover в естрадному вокально-виконавському мистецтві. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті, (1)*, 18–21.
- Гринь, Л. О., & Ткаленко, К. О. (2022). Методика формування вокального голосу в процесі професійної підготовки майбутнього актора. *Педагогічні науки: теорія та практика*, 1, 116–121. <https://doi.org/10.26661/2786-5622-2022-1-17>

- Дорошенко, В. О. (2010). *Сольний спів як засіб виховання студента-актора* (Навч. посіб.). Колегіум.
- Дрожжина, Н. В. (2019). *Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика* (Навч. посіб.). Естет-Принт.
- Єрошенко, О. В. (2018). Творчо-організаційна складова вокальної підготовки студентів-акторів (на прикладі ХДАК). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 59, 9–19. <https://repository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/4377>
- Козицький, П. О. (1944). *Наказ №21 по Харківській державній консерваторії від 04.02.1944 р.* (Приказы по Харьковской государственной консерватории за 1944 год, кн. 1). Архів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.
- Кулага, Т. (2020). Інноваційні ідеї викладання естрадного вокалу в контексті вирішення проблем вітчизняної вокальної педагогіки. *Гірська школа українських Карпат*, 22, 121–125. <https://doi.org/10.15330/msuc.2020.22.121-125>
- Муравіцька, С. С. (2023). *Синтез музичної академічної та неакадемічної традицій у жанрі класичного кросовера* [Дис. ... д-ра філософії, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- Самая, Т. В. (2019). *Вокальне мистецтво естради: український контекст. Четверта хвиля*.
- Супрун, О. В. (2016). Форми прояву сучасного напрямку «Classical crossover». У *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: зб. матер. міжнар. наук-теор. конф-ції* (с. 104–107). КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого.
- Тормахова, В. (2019). Неакадемічна музика: проблеми дефініції та сутнісні виміри. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1, 21–27. <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.3>
- Чекан, Ю. (2024). *Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя*. Видавництво УКУ.
- Boardman, S. D. (1987). *Voice training for the musical theater singer (Broadway)*. University of Cincinnati.
- Browning, R. (2016). The independent teacher: Crossover concerns and techniques for the classical singer. *Journal of Singing-The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 72(5), 609–617.
- Cox, D. (2020). *In the room where it happens: Teaching musical theatre and contemporary and commercial music (CCM) singing* [Doctoral dissertation, University of Southern Queensland].

- Edwin, R. (2008). Cross training for the voice. *Journal of Singing-The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 65(1), 73–76.
- Sadolin, C. (2008). *Complete vocal technique*. Shout Publications.
- Steinhauer, K., McDonald, M. M., & Estill, J. (2017). *The Estill voice model: Theory & translation*. Estill Voice International.
- Tormina, H. B. (2023). *A formação de cantores crossover de alta performance no Brasil: Um estudo sobre as práticas e trajetórias de especialistas em Ópera e Teatro Musical* (Doctoral dissertation). Universidade Estadual de Campinas.

REFERENCES

- Ben, H. (2012). Peculiarities of vocalization for drama theatre actors. *Bulletin of the Lviv University. Series of Arts Studies*, 11, 111–116 [in Ukrainian].
- Boardman, S. D. (1987). *Voice training for the musical theater singer (Broadway)*. University of Cincinnati [in English].
- Bobul, I. V. (2018). *Genre forms and style connotations of vocal-pop performance in the musical culture of Ukraine at the end of the XX – beginning of the XXI century* [Extended abstract of PhD thesis, National Academy of Culture and Arts Management] [in Ukrainian].
- Bobul, I. V. (2022). Classical crossover in the space of contemporary music art. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 1, 123–129. [in Ukrainian].
- Boiko, A. M. (2016). Development of the classical crossover style in pop vocal performance art. *Traditions and Innovations in Modern Architectural and Artistic Lighting*, (1), 18–21 [in Ukrainian].
- Browning, R. (2016). The independent teacher: Crossover concerns and techniques for the classical singer. *Journal of Singing-The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 72(5), 609–617 [in English].
- Chekan, Y. (2024). *The world that actually is... Opera theater in the infrastructure of musical life*. UCU Publishing House [in Ukrainian].
- Cox, D. (2020). *In the room where it happens: Teaching musical theatre and contemporary and commercial music (CCM) singing* [Doctoral dissertation, University of Southern Queensland] [in English].
- Doroshenko, V. O. (2010). *Solo singing as a means of educating a student actor*. Kolegium. [in Ukrainian].
- Drozhzhyna, N. V. (2019). *Vocal art of pop music: History, theory, practice*. Aesthete-Print. [in Ukrainian].

- Edwin, R. (2008). Cross training for the voice. *Journal of Singing-The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 65(1), 73–76 [in English].
- Grin, L. O., & Tkalenko, K. O. (2022). Methods of vocal voice formation in the process of professional training of the future actor. *Pedagogical Sciences: Theory and Practice*, 1, 116–121. <https://doi.org/10.26661/2786-5622-2022-1-17> [in Ukrainian].
- Kozytsky, P. O. (1944). *Order No. 21 on the Kharkiv State Conservatory of February 4, 1944* (Orders on the Kharkiv State Conservatory for 1944, Book 1). Archives of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].
- Kulaga, T. (2020). Innovative ideas of teaching pop vocal in the context of decision problems of Ukrainian vocal pedagogy. *Mountain School of Ukrainian Carpaty*, 22, 121–125. <https://doi.org/10.15330/msuc.2020.22.121-125> [in Ukrainian].
- Muravitska, S. S. (2023). *Synthesis of musical academic and non-academic traditions in the genre of classical crossover* [Doctoral dissertation, National Academy of Culture and Arts Management] [in Ukrainian].
- Sadolin, C. (2008). *Complete vocal technique*. Shout Publications [in English].
- Samaya, T. V. (2019). *Vocal art of pop music: Ukrainian context*. Fourth Wave. [in Ukrainian].
- Steinhauer, K., McDonald, M. M., & Estill, J. (2017). *The Estill voice model: Theory & translation*. Estill Voice International [in English].
- Suprun, O. V. (2016). Forms of manifestation of the modern direction "Classical crossover". In *Modern research in the field of culture and art: Collection of materials of the international scientific-theoretical conference* (pp. 104–107). I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television [in Ukrainian].
- Tormakhova, V. (2019). Non-academic music: Problems of definition and essential dimensions. *Scientific Notes of the V. Hnatyuk Ternopil National Pedagogical University. Series: Art Studies*, 1, 21–27. <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.3> [in Ukrainian].
- Tormina, H. B. (2023). *A formação de cantores crossover de alta performance no Brasil: Um estudo sobre as práticas e trajetórias de especialistas em Ópera e Teatro Musical* [The training of high-performance crossover singers in Brazil: A study on the practices and trajectories of specialists in opera and musical

theatre] [Doctoral dissertation, Universidade Estadual de Campinas].
[in Portuguese]

Yeroshenko, O. V. (2018). The creative and organizational component of vocal training of students-actors (case study of KHSAC). *Culture of Ukraine. Series: Art Studies*, 59, 9–19. <https://repository.ac.kharkov.ua/handle/123456789/4377> [in Ukrainian].

Anna Khutorska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor, Acting head of the State Speech Department
e-mail: anna.khutorska@num.kh.ua
ORCID iD: 0000-0001-6933-8286

Classic crossover in the system of vocal education of student actors

Statement of the problem. *Modern theatrical practice demands a rethinking of the vocal education paradigm for student actors in higher education institutions. This shift reflects the professional environment's need for versatility, technical adaptability, and artistic expressiveness. Therefore, research into the potential of classical crossover as a relevant vocal style and stylistic platform for implementing creative tasks within the framework of training future actors is becoming more relevant.*

Recent research and publications. *A wide range of sources was used to examine the introduction of classical crossover into the educational process. A significant portion includes works on traditional and modern approaches to the vocal education of future actors. Among them are V. Doroshenko's manual for the "Puppet Theater Actor" specialty, as well as articles by L. Ben, L. Grin, K. Tkalenko, and O. Yeroshenko, which highlight the specific features of actor training across various theatrical styles in leading Ukrainian universities. Foreign experience is represented by recent dissertations (H. B. Tormina, D. Cox) and seminal studies, specifically S. Boardman's work on training actors for Broadway. Of particular interest are vocal training methods such as the English-language version of the CVT method by K. Sadolin, and publications in the Journal of Singing by R. Edwin and R. Browning.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to highlight changes in the system of vocal education for actors in higher theatrical education institutions, and to analyze the repertoire possibilities and technical components inherent in classical crossover. Scientific novelty lies in highlighting*

the shift in the vocal paradigm of actor training – from the academic canon to popular vocal styles – and emphasizing the potential of classical crossover as a tool for developing a versatile vocal technique. The primary research methods include a systematic analysis of works by domestic and foreign researchers in the field of vocal art and a cultural-historical method to identify integrative phenomena, such as the manifestation of academic traditions within the pop sphere. A comparative method was also employed to identify common features between traditional actor training methods and innovative techniques.

Research results. *The study traces the transformation of the traditional vocal education system, historically based on academic sound production, into a more flexible model focused on combining academic and pop approaches. Emphasis is placed on the feasibility of integrating classical crossover elements into repertoire and methodological practice, allowing student actors to adapt to multi-style material and develop functional flexibility of the vocal apparatus. The author analyzed vocal repertoire samples that can be effectively used in the educational process: from crooner songs, Ukrainian pop music of the Soviet period, and rock ballads to early music. Examples of modern arrangements of classical works that acquire a crossover sound when performed by students with limited vocal training are also considered. The study incorporates modern foreign methods, specifically Estill Voice Training and Complete Vocal Technique, as well as Robert Edwin's approaches, which focus on adjusting vocal settings depending on the stylistic demands of the work. This outlines directions for further research—from transitioning to an individualized approach to voice development to introducing hybrid forms of vocalization.*

Conclusion. *The study proves that classical crossover can serve as an effective methodological tool in building a modern system of vocal education for actors. It preserves the continuity of academic traditions while creating space for innovations that meet the current requirements of theatrical art and the dynamic cultural environment.*

Keywords: *performance arts; vocal education; acting singing; classical crossover; pop singing; student actor.*

*Стаття надійшла до редакції 5.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.*

Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ

ВИП. 78

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 26.03.2026 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 15,1. Обл. вид. 15,2.
Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРСЬКОГО

