

**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 79  
Issue 79**

**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 включене до категорії «Б» «Переліку наукових фахових видань України» в галузі мистецтвознавства у межах кластеру «Гуманітарні науки та мистецтво» (спеціальність Б5 – Музичне мистецтво), наказ МОН України № 928 від 11 червня 2026 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” within the cluster “Humanities and Arts” (specialty B5 – Musical Art), Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 928 of June 11, 2026.

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](mailto:hnum.nauka@gmail.com)

Редколегія підтримує політику 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. 79.  
П 78 Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк.  
Харків: ХНУМ, 2026. 276 с. ISSN 2519-4496

**Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education:** collection of articles.  
P 78 Issue 79. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2026. 276 p. ISSN 2519-4496

Поряд із завжди актуальними питаннями художньої інтерпретації музичних творів, від класичної спадщини до композицій молодих українських авторів (розділ 1), тема оновлення – творчих підходів, діяльнісних стратегій, освітніх методик і технологій – в умовах стрімкої цифровізації процесів створення, виконання та слухання музики стає ключовою у значній частині статей збірника (розділ 2).

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

Along with the always relevant issues of artistic interpretation of musical works, from classical heritage to compositions by young Ukrainian authors (Section 1), the topic of renewal – of creative approaches, activity strategies, educational methods and technologies – in the context of the rapid digitalization of the processes of creating, performing and listening to music becomes key in a significant part of the articles of the collection (Section 2).

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

## ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

**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 (Словачина), 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 Трінтіті 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>

**Еллік 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-Болей, 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 (Chernyavska 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.

**Аспекти музичного виконавства та інтерпретації*****Павлович, Давид (Угорщина)***

|                                                                                            |   |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|---|
| «Андалусія» Е. Гранадося та її революційна транскрипція для гітари А. Сеговії [англ.]..... | 9 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|---|

***Чуриков В. В.***

|                                                                                        |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Саксофон поза віртуозністю: національно-стильовий вимір «Рапсодії» Клода Дебюссі ..... | 31 |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----|

***Цюй Шійн (Китай)***

|                                                                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Типологія сопранових партій в опері В. А. Моцарта « <i>Le nozze di Figaro</i> »: образ Графіні [англ.] ..... | 52 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

***Тищенко К. М.***

|                                                                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| «Гордий бранець» Дж. Перголезі в Оперній студії ХНУМ імені І. П. Котляревського: виконавська рецепція ..... | 71 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

***Коваль В. М.***

|                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------|----|
| Інтерпретація образу Азучени крізь призму реалій війни ..... | 86 |
|--------------------------------------------------------------|----|

***Саверський В. В.***

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Виміри диригентської інтерпретації в концерті-перформансі «Симфонія Наполеон» ..... | 102 |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|

***Демченко Д. А. & Білоусов О. Ю.***

|                                                                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Електроакустична взаємодія фортепіано та електроніки у творі « <i>Radiopulsar</i> »: композиторсько-виконавський аспект ..... | 119 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## Розділ 2. Сучасні творчі та освітні стратегії

***Белік-Золотарьова Н. А.***

Диригент як очільник виконавського хорового процесу ..... 137

***Михайлець В. В.***

Роль емоційного інтелекту у вокально-хоровій підготовці майбутнього хормейстера ..... 153

***Жалейко Д. М.***

Діяльність Навчальної лабораторії фольклору ХНУМ імені І. П. Котляревського в контексті синергії та модернізації дидактичних моделей етномузикологічної освіти ..... 169

***Нікітська Є. С. & Потоцький С. Г.***

Новаційні аспекти творчої діяльності концертмейстера в параметрах сучасної художньої практики ..... 194

***Романова А. В.***

Професійна увага як детермінанта рухового виміру виконавського процесу піаніста ..... 210

***Сухленко І. Ю. & Ковтонюк В. Л.***

Візуалізація у стратегіях творчості академічних музикантів XX–XXI століть ..... 236

***Воронцов С. О. & Бондаренко М. В.***

Концепції цифрового звукозапису та компроміси між швидкістю й точністю ..... 254

## TABLE OF CONTENTS

## Section 1.

**Aspects of musical performance and interpretation*****Dávid Pavlovits (Hungary)***

|                                                                                      |   |
|--------------------------------------------------------------------------------------|---|
| Granados's "Andaluza" and a revolutionary guitar arrangement by Andrés Segovia ..... | 9 |
|--------------------------------------------------------------------------------------|---|

***Viktor Churikov (Jr.)***

|                                                                                                        |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| The saxophone beyond virtuosity: The national-stylistic dimension of Claude Debussy's "Rhapsody" ..... | 31 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

***Qu Shiyin (China)***

|                                                                                                           |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| A typology of soprano roles in W. A. Mozart's opera "Le nozze di Figaro": The image of the Countess ..... | 52 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

***Kyrylo Tyshchenko***

|                                                                                                                                                       |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| G. Pergolesi's "Il prigionier superbo" in the Opera Studio of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts: performance reception ..... | 71 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

***Veronika Koval***

|                                                                                |    |
|--------------------------------------------------------------------------------|----|
| Interpretation of the image of Azuchena through the prism of the war realities | 86 |
|--------------------------------------------------------------------------------|----|

***Vladyslav Saverskyi***

|                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Dimensions of conductor interpretation in the concert-performance "Napoleon Symphony" ..... | 102 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

***Dmytro Demchenko & Oleksandr Bilousov***

|                                                                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Electroacoustic interaction of piano and electronics in the composition "Radiopulsar": Composer and performer aspect ..... | 119 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## Section 2.

**Modern creative and educational strategies*****Nataliia Bielik-Zolotarova***

The conductor as the head of the choral performance process ..... 137

***Viktoriia Mykhalets***

The role of emotional intelligence in the vocal and choral training of a future choir director ..... 153

***Daria Zhalieiko***

Activity of the Educational Folklore Laboratory of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts in the context of synergy and modernization of didactic models in ethnomusicological education ..... 169

***Yevheniia Nikitska & Stanislav Pototskyi***

Innovative aspects of the creative activity of the accompanist within the parameters of contemporary artistic practice ..... 194

***Alina Romanova***

Professional attention as a determinant of the motor dimension of a pianist's performance process ..... 210

***Irina Sukhlenko & Valeriia Kovtoniuk***

Visualization in the creative strategies of academic musicians of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries ..... 236

***Serhii Vorontsov & Mariya Bondarenko***

Digital audio recording concepts and trade-offs between speed and accuracy .. 254

## Розділ 1. | Section 1.

**АСПЕКТИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**  
**ASPECTS OF MUSICAL PERFORMANCE AND INTERPRETATION**

UDC 780.614.131.071.2(460)(092):78.088

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-79.01>**Dávid Pavlovits**

University of Szeged Béla Bartók Faculty of Arts (Hungary),  
Associate Professor, Head of Guitar Department  
e-mail: [paavlovits@gmail.com](mailto:paavlovits@gmail.com); ORCID iD: 0000-0003-4418-7623

**Granados's "Andaluza"  
and a revolutionary guitar arrangement by Andrés Segovia**

*The article examines Andrés Segovia's guitar arrangement of Enrique Granados's "Andaluza" ("Spanish Dance" No. 5) as a landmark phenomenon in twentieth-century guitar culture. The study compares the original piano composition with Segovia's transcription, demonstrating that the arrangement should be regarded not merely as a technical adaptation but as an independent artistic interpretation that significantly influenced the development of the classical guitar repertoire. Particular attention is paid to the work's formal structure, melodic organization, harmonic language, rhythmic characteristics, flamenco idioms, and pianistic texture, as well as to the guitar-specific techniques introduced by Segovia, including glissando, rasgueado, harmonics, and idiomatic fingering. The research demonstrates, that*

**Editorial note:** Dávid Pavlovits is one of the outstanding contemporary Hungarian guitarists and composers. Since 1993, he has been the winner of 1-2 prizes at several guitar competitions, such as the Żory (Poland), the 13th International Guitar Competition in Esztergom and the Budapest Music Competition (Hungary), the International Guitar Competition in Crete (Greece). He also won a distinction at the Composers' Competition in Viareggio (Italy) and received the Zoltán Kodály Scholarship for Composers in 1999. Since 1994, he has been giving solo concert tours, radio and television broadcasts in over 30 countries in Europe, Asia, Africa, Latin America and the USA. He was the first Hungarian guitarist to give a solo concert at Carnegie Hall in New York (2005). His compositions are included in the examination program of Trinity College in London and are performed all over the world. Dávid Pavlovits is the author of electronic music for such media as Sony Pictures Television, AXN TV channel and others, and his "11 Amethysts" for guitar was published by Ricordi & Co. He is currently one of the most successful guitar teachers in Hungary, who conducts master classes all over the world, inviting regularly to the jury of international music competitions. (On materials from the website [www.pavlovits.com](http://www.pavlovits.com)).

© 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/>

*Segovia preserved Granados's compositional concept while revealing new expressive possibilities of the guitar. The transcription became one of the milestones of twentieth-century guitar performance and established a model for later arrangements of Spanish piano music.*

**Keywords:** *Enrique Granados's creativity; Andrés Segovia; "Andaluza"; guitar transcription; Spanish music; classical guitar performance.*

### **Statement of the problem.**

Throughout the twentieth century, guitar transcriptions played a decisive role in expanding the concert repertoire of the classical guitar. Among them, Andrés Segovia's arrangement of Enrique Granados's *Andaluza* occupies a unique position, transforming a celebrated piano miniature into one of the most frequently performed works of the modern guitar repertoire. Unlike many arrangements that merely adapt musical material to a different instrument, Segovia's transcription reveals a new artistic conception while preserving the stylistic essence of Granados's original. Andres Segovia played this piece as an encore in the Grand Hall of the Budapest Academy of Music on November 24, 1937, among other pieces, and Aladár Tóth wrote the following about this concert: "...Segovia's musicality in the '5<sup>th</sup> Spanish Dance' is truly remarkable. If at first he dazzled us with his instrumental virtuosity, he then immediately elevated his artistry with his crystal-clear formal purity. <...> The world-famous artist had to extend the program with countless encores in response to the audience's thunderous applause" (Tóth, 1968: 361).

Despite the work's enormous popularity, its significance has usually been discussed either within the broader context of Granados's piano music or as a part of Segovia's editorial legacy. The transcription itself has rarely been examined as an autonomous artistic phenomenon that influenced guitar performance practice, transcription aesthetics, and the formation of twentieth-century Spanish guitar repertoire. This research addresses that gap by investigating the compositional, interpretative, and idiomatic principles that made Segovia's version revolutionary.

**Recent research and publications.** The studies devoted to Granados's *12 Danzas Españolas* primarily focus on the composer's piano style, the national features of Spanish musical language, and the cultural context of late nineteenth-century Spain. Among the most significant contributions are the monograph by Walter Aaron Clark (2006), which examines Granados's artistic legacy, and Carol A. Hess's (2001) study of Spanish musical modernism. The history of Andrés Segovia's performance and editorial activity has been comprehensively documented by Graham Wade (1983). The original piano edition of Granados's *12 Danzas Españolas* (1890) and Segovia's guitar transcription of *Spanish Dance No. 5 (Andaluza)* (1954) constitute the primary sources for the present research<sup>1</sup>. Analytical aspects of *Andaluza* and issues of guitar transcription have been addressed by James Reyelt (2022), whose studies consider interpretative challenges and the adaptation of Granados's pianistic idiom to the guitar. Broader questions concerning the interaction between Spanish dance traditions and the guitar repertoire are discussed by Richard T. Pinnell with Ricardo Zavadiwker (1993). Contemporary and historical reception of Granados's music is further reflected in the selected music reviews of Aladár Tóth (1968). Recent scholarship has also begun to reconsider Andrés Segovia's transcriptions from the perspective of performance interpretation rather than purely technical adaptation. A notable example is the study by Djahwasi et al. (2024), devoted to Segovia's transcription of J. S. Bach's *Chaconne* from *Partita No 2 in D Minor*, BWV 1004. The authors argue that Segovia's arrangements constitute acts of artistic reinterpretation, in which guitar idiomatic writing becomes an essential component of musical meaning. While this research substantially advances the understanding of Segovia's transcriptional aesthetics, it is limited to the Baroque repertoire, leaving his transformative approach to Spanish piano music, including Granados's *Andaluza*, largely unexplored.

---

<sup>1</sup> The original piano source: Granados, E. (ca.1890–1892). *12 Danzas Españolas*, Op. 37. Barcelona: Pujol & C<sup>a</sup>, n.d. [1892], (Reprinted by Unión Musical Española, Madrid, n.d. [1920, 1923]). Guitar version: Granados, E. & Segovia, A. (Arr.). (1954). *Spanish Dance No. 5 (Andaluza)*. Washington D. C.: Columbia Music Co.

Despite a significant amount of scholarship, Segovia's arrangement of *Andaluza* has not yet been examined as an independent artistic phenomenon that transformed both the expressive concept of the work and its place within the twentieth-century guitar repertoire.

**The purpose of this study** is to investigate Andrés Segovia's transcription of Enrique Granados's *Andaluza* as an independent artistic achievement that redefined the expressive possibilities of the classical guitar and contributed to the formation of the twentieth-century guitar repertoire.

**The research methodology** combines historical-cultural, comparative, structural, analytical, and performance-oriented approaches. Comparative analysis of the original piano score and Segovia's guitar transcription makes it possible to identify both the preserved compositional features and the artistic transformations introduced by the arranger. Elements of performance analysis are employed to examine the idiomatic guitar techniques that determine the interpretative concept of the transcription.

**The scientific novelty** of the study lies in interpreting Segovia's arrangement not simply as a successful transcription but as a revolutionary artistic reinterpretation of Granados's composition. For the first time, the transcription is considered simultaneously from compositional, performative, and organological perspectives, demonstrating how Segovia transformed pianistic texture into an idiomatic guitar language while preserving the stylistic identity of the original. The study also reveals the decisive influence of this arrangement on the subsequent evolution of twentieth-century guitar repertoire and performance aesthetics.

### **Research results.**

#### **The original version of *Andaluza***

Enrique Granados's early piano work, *Danzas Espanolas* (*Spanish Dances*), remains one of his most popular works to this day, having enjoyed considerable success after its publication in Barcelona between 1882–1885. And this is no coincidence: this cycle of twelve pieces, together with Albéniz's *Piezas de Salon*, was the first to raise Spanish piano music to the level of 19<sup>th</sup> century European music.

At this time, Grieg enjoyed extraordinary popularity in Spain (his Piano Concerto in A minor was first performed here by Granados himself after his return to Barcelona), and his influence is clearly evident in the *Danzas Espanolas* cycle. In addition, we can also detect traces of Schumann's and Liszt's pianistic style, but despite all this, Granados's emerging individual voice shines through in the pieces.

The fifth piece in the series, *Andaluza*, like Albéniz's *Asturias*, became an extremely popular and frequently played piece thanks to its later transcription for guitar by Andrés Segovia. To understand the reasons for this, we must first examine the original piano version.

At first glance, the dance is easy to understand in terms of form, with an **A-B-A** structure, marked *Andantino*, *quasi allegretto* in E minor, and an *Andante* middle section in E major. The 6/8 pulse is replaced by 3/4 in the middle section, in a manner characteristic of flamenco.

Before the melody that forms the theme of the dance enters, a three-bar introduction thunders in with an *ostinato* accompaniment, fading from *forte* to *pianissimo*. This is also a characteristic flamenco effect (but often heard in other folk music as well): before the melody appears, the band plays only the chords and rhythm for a long time, until the beat flows through the musicians' veins. Here, this pulsation is basically provided by the left hand, which obsessively repeats the fifth of the E minor chord, adding a special flavor and piquancy with its A# embellishment (Ex. 1):

**Example 1.** E. Granados, *Spanish Dance No. 5 (Andaluza)*.

Andantino, quasi allegretto

The musical score is presented in two systems. The first system is marked 'Andantino, quasi allegretto' and features a forte (f) introduction in the right hand and a piano (p) introduction in the left hand. The second system continues the piece with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

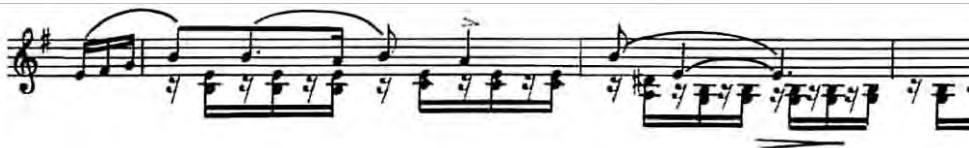
The tonic note *E* is only heard in the first beats, and the right hand also only plays every other beat for the time being, with the characteristic, so-called *esz-tam* accompaniment with its sliding sixteenth notes.

This immediately brings to mind the witchcraft-like rhythmic clapping accompaniment of flamenco ensembles, where, in addition to similar E-flat roles, numerous slurred accents further complicate the rhythmic structure, often leading to a fascinating overall picture that, like African drum music, can create an ecstatic atmosphere.

The opening notes of the melody, i.e., the ascending seconds *E-F#-G*, immediately provide the basic motif for the entire piece, as we hear this opening again in the middle section, “slowed down” using augmentation technique, but the closing motif of section **A**, written with ornamentation, also echoes this upbeat, and the melody ends with this temperamental gesture at the end of the piece.

Following the upbeat, the theme displays interesting characteristics in terms of both rhythm and harmony. The usual 3+3 pattern of the 6/8 pulse is somewhat disrupted right at the beginning by the slightly elongated rhythm starting on the second eighth note and the *A* note with emphasis on the fifth eighth note (*Ex. 2*):

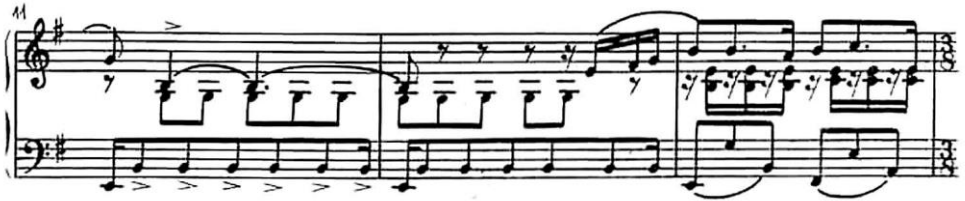
**Example 2.** *E. Granados, Spanish Dance No. 5 (Andaluza).*



Thanks to the shifted accents, the hidden polyrhythmic nature of the musical fabric is apparent right from the start of the melody, which is characteristic of the temperamental Andalusian flamenco dances, as it is no coincidence that this dance bears the title *Andaluza*.

From a harmonic point of view, it is interesting to note that the *E minor* (tonic) and then the II degree seventh chord, which sounds with a 4-3 delay, is followed by the dominant only on the first beat of the following bar and only for an eighth note, immediately giving way to the tonic chords that continue to rumble in the ostinato (*Ex. 3*):

**Example 3.** *E. Granados, Spanish Dance No. 5 (Andaluza).*



This somewhat unusual arrangement of the basic functions is reminiscent of a slow, delayed movement of a bow stretched to breaking point, from which the arrow shot at the last moment, instead of flying a long distance, immediately falls to the ground, and the real event is not the shooting of the arrows, but rather, say, the absent-minded rummaging in the quiver. All this suggests a kind of hidden, subtle “Catalan” humor lurking beneath the serious “Andalusian” surface of the piece.

The variability of the accompaniment deserves special attention. After the introductory three bars, we might expect the ostinato, which had been played with both hands, to be taken over by the left hand alone, with the melody creeping in above it, as in Chopin’s *Prelude in G major*, Op. 28, No. 3 (*Ex. 4*).

In contrast, in Granados’s work, the accompaniment changes significantly from the moment the melody enters: the left hand outlines the harmony with wide tenths, and the offset sixteenth notes are placed in a register close to the melody, thus achieving a much fuller sound. However, at the end of each short melodic section, he returns to the *ostinato* or some variation of it, as in measure 11, where the left hand plays the fifth of the chord in a syncopated formula, without any embellishments (*Ex. 5*):

**Example 4.** *F. Chopin, Prelude in G major, Op. 28, No. 3.*Op. 28, No. 3  
Brown-Index 107  
1836-39

3. *Vivace*  
*leggieramente*

**Example 5.** *E. Granados, Spanish Dance No. 5 (Andaluza).*

It is worth mentioning here the 1939 Milan recording by Italian pianist Arturo Benedetti Michelangeli, in which he interprets this piece with surprising contrasts in tempo, playing the *ostinato* sections at an almost unrecognizably fast tempo, transforming them into a tremolo-like theatrical effect, and the dance-like character is only heard when the melody enters (Ex. 6):

**Example 6.** *E. Granados, Spanish Dance No. 5 (Andaluza).*

Andantino, quasi allegretto

The musical score is written for piano and consists of 8 measures. It is in G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked 'Andantino, quasi allegretto'. The score is divided into four systems, each with two staves (treble and bass). The first system shows the initial accompaniment with a forte (f) dynamic in the bass and a piano (p) dynamic in the treble. The subsequent systems show the melody entering and the accompaniment changing to support it.

This technique of changing the accompaniment is strongly reminiscent of the structure of Romantic guitar pieces by, where the rhythmic, rich and deep-register accompaniment changes with the entry of the melody out of necessity, as it would be technically impossible to play both simultaneously on one instrument without changing them. In addition, Granados's texture, written for piano in his *Andaluza*, can be transposed

to the guitar with surprising ease and minimal changes, as if it had been written for that instrument.

This alternating relationship between melody and accompaniment easily brings to mind Bartók's *Allegro Barbaro*, in which, in a similar way, every melodic motif is followed by a return to the deep register, with truly barbaric F-sharp minor chords (Ex. 7):

**Example 7. B. Bartók, *Allegro Barbaro*.**

The image displays a musical score for Béla Bartók's *Allegro Barbaro*, specifically a section for piano and guitar. The score is organized into four systems, each consisting of a piano (piano) staff and a guitar staff. The piano staves are written in treble clef, while the guitar staves are in bass clef. The key signature is F-sharp minor, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The tempo and mood are marked 'Allegro Barbaro'. The score includes various dynamic markings such as *dimin.* (diminuendo), *f* (forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and a variety of chordal textures. The guitar staff shows a series of chords, some of which are marked with a '7' indicating a seventh chord. The score is numbered 'Z. 6822' at the bottom.

Examples of this technique can be found not only in Bartók's work, but also in that of many of Granados's Spanish contemporaries, such as Albéniz, de Falla, and other Catalan composers. In fact, one of the greatest *Spanish* masterpieces for piano of the period is actually the work of the French composer Maurice Ravel, *Alborada del gracioso*, which is a unique synthesis of accompaniment and melody: the *ostinato* functions as a melody, and the melody functions as an accompaniment, so they cannot be separated as sharply as in the case of *Andaluza*. Interestingly, when Sviatoslav Richter, known for his vast repertoire, was asked why he did not play Spanish music, he named this piece by Ravel as almost the only "Spanish" piece that met his standards.

Returning to the *Andaluza*, it should be noted that the melody "modulates" to the parallel major key with the help of a characteristic so-called "Chopin chord" in the second "run-up" (from the 6<sup>th</sup> beat), which does not even resolve the 6–5 delay. Although this cannot be called a true modulation, as it barely touches the key of G major, it then leads back to the basic key with a typically Spanish, modal-colored chord progression (natural VII degree in E minor, then VI degree and tonic) (Ex. 8).

**Example 8.** E. Granados, *Spanish Dance No. 5 (Andaluza)*.

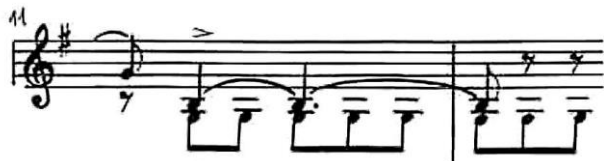
V. szeptim  
feloldatlan szexttel

e: term. VII.

VI.

It is worth examining the motif that closes the first major unit of the melody in bar 11, which ends not on the tonic but on the lower fifth (Ex. 9):

**Example 9.** *E. Granados, Spanish Dance No. 5 (Andaluza).*



The melody's somewhat resigned descending sixth, as well as the fact that it does not return to *E* (the first degree of the scale), which suggests complete calm and closure, reveal an important characteristic of the entire piece: the rounding off of the thematic material, reminiscent of sighing and gazing into the distance. If we observe the melodic endings of the main phrases of the fast section (*Andantino, quasi allegretto*), it is easy to see that none of them end on *E*, which would provide true rounding off. The aforementioned melodic ending that closes the piece also curves to *G#*. In contrast, the phrases of the calmer, more peaceful middle section return reassuringly to the first degree of the *E* major scale, although interestingly, the bass note prevents a complete sense of closure, as the *G#* means that we hear a sixth chord on the first degree, as a half-cadence (*Ex. 10*).

**Example 10.** *E. Granados, Spanish Dance No. 5 (Andaluza).*

A darab végén:

rit. molto

dim

A középrészben:

con molto espressione

1. szext

It would be difficult to determine how conscious this phenomenon is in Granados's, but this mysterious phenomenon of "not being able to settle down" conceals something of Schubert's *Wanderer*'s sense of life, the restless and unhappy state of mind of a homeless wanderer who is always forced to travel on. Incidentally, the relationship between parts A and B may also evoke in the listener the world of Schubert's songs: this is not a mere juxtaposition of minor and major keys, but here the happier, peaceful E major of the middle section actually creates an illusory mood, such as the image of long-lost happiness in Schubert's *Rückblick* (*Looking Back*) from the *Winterreise* cycle (G minor – G major).

The melody, which restarts in bar 13 – perhaps precisely for the sake of a transitional, unrealistic rounding off – wedges a 3/8 internal extension before the closing note of the melody, in which a "tart" dominant ninth chord also sounds (*Ex. 11*).

**Example 11.** E. Granados, *Spanish Dance No. 5 (Andaluza)*.



The true Spanish passion and fervor only bursts forth after all this, from the twentieth bar, where the melody is already filled with octave doublings and even chord tones, and the shifted accents initially create a sense of a bar-one shifted by an eighth, and then directly create the sensation of an asymmetrically alternating time signature. In the 21<sup>st</sup> beat, Granados did not write the accents in his score, but the preceding beat and the rhythmic structure of the melody clearly suggest that the performer should play the 2<sup>nd</sup> and 5<sup>th</sup> beats emphatically (*Ex. 12*).

**Example 12. E. Granados, Spanish Dance No. 5 (Andaluza).**

In this section, we can also observe how much the composer's piano music in such an early work differs from, for example, Albéniz's *Suite Espanol*, as the shaping of Granados's melodies is less symmetrical, less predictable, often revealing a distinctly sophisticated thinking, while the arrangement is richer and more multi-layered, already suggesting the idea of orchestral instrumentation. It is no coincidence that Lamote de Grignon's composer friend, and later several other Spanish composers, worked on the orchestration of *Danzas Españolas*.

**The guitar version**

The idea of transposing "Andaluza" for guitar first arose in Andrés Segovia, as with Asturias, and from the moment the transcription was completed and presented, it became an almost permanent part of his repertoire. Although it cannot be ruled out that Miguel Llobet also attempted to adapt the work, there is no concrete evidence of this, as he did not write down many of his transcriptions.

The following can be said about the guitar version in summary (*Ex. 13*).

**Example 13.** *E. Granados, Spanish Dance No. 5 (Andaluza), guitar version.*5  
*Andaluza**Andantino, quasi allegretto*

The musical score is written for guitar in 8/8 time, key of D major. It consists of five staves of music. The tempo is marked "Andantino, quasi allegretto". The score includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9). Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The score is divided into sections by Roman numerals: VII, IX, and II. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The second staff includes a triplet of eighth notes. The third staff includes a triplet of eighth notes. The fourth staff includes a triplet of eighth notes. The fifth staff includes a triplet of eighth notes.

1. The key (*E minor*, *E major*) and structure of the work make it perfectly possible to play it on the guitar in its original key without any significant changes, and the frequent use of open strings gives it a natural instrumentality, just as if it had been written for the guitar in the first place.

2. The *fortissimo* sections can be emphasized extremely effectively on the guitar using the *rasgueado* technique discussed in *Asturias*, which sufficiently compensates for the slight reduction in the piano's broad texture on the guitar. In fact, we can safely say that this allows the emotional climaxes of the piece to sound even more explosive than on the piano (which is probably why we hear them less often in the original version than on the guitar). This is indicated in the accompanying score by a single *arpeggiato* (B major chord). Although Andres Segovia – as is evident from several of his statements – was averse to the use of flamenco techniques, in certain cases even he could not resist using them, as they bring so many new colors to the interpretation of Spanish pieces (*Ex. 14*).

**Example 14.** *E. Granados, Spanish Dance No. 5 (Andaluza), guitar version.*

3. The short glissandos suggested by Segovia give the piece a very special Spanish flavor. Segovia often used this technique on the guitar, inspired primarily by the Spanish-inspired violin pieces of Lalo and

Sarasate, following in the footsteps of the great guitarists of the past, Tarréga and Llobet. Transcriptions of violin pieces also inspired this imitation of string instruments, such as Segovia's transcription of Joaquin Malats's *Serenade*, which remains a popular guitar piece to this day. The glissandos can be heard at the end of bars 25, 27, and 31 in the accompanying score example (*Ex. 15*):

**Example 15.** *E. Granados, Spanish Dance No. 5 (Andaluza), guitar version.*

The musical score for *Spanish Dance No. 5 (Andaluza)* by E. Granados, guitar version, is presented in a single system with five staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score includes various musical notations and performance instructions:

- Staff 1 (Measures 23-25):** Features a glissando marked *più p* at the end of measure 25. The staff is labeled with Roman numeral VII.
- Staff 2 (Measures 25-27):** Continues the glissando from measure 25. The staff is labeled with Roman numeral IX. A *rit.* (ritardando) marking is present at the end of measure 27.
- Staff 3 (Measures 27-29):** Marked *a tempo*. It includes a glissando at the end of measure 27. The staff is labeled with Roman numeral VII. A *dolce* marking is present at the end of measure 29.
- Staff 4 (Measures 29-31):** Marked *rall.* (ritardando). It includes a glissando at the end of measure 29. The staff is labeled with Roman numeral VII. A *più dolce* marking is present at the end of measure 31.
- Staff 5 (Measures 31-33):** Marked *Andante*. It includes a glissando at the end of measure 31. The staff is labeled with Roman numeral IV. A *molto legato* marking is present at the end of measure 33.

4. From the second half of the middle section onwards, the glass tones (natural harmonics) used by Segovia lend the work a truly magical effect without making it technically difficult to perform.

### **Conclusion.**

This article analyzes “Andaluza” from E. Granados’s seminal piano suite *Danzas Españolas*. It explores both the original piano version and the celebrated guitar arrangement by Andrés Segovia, which has arguably become the piece’s most influential iteration. Furthermore, this study investigates the specific technical and interpretive challenges inherent in Segovia’s transcription.

The comparative analysis of Granados’s original piano score and Segovia’s guitar transcription demonstrates that *Andaluza* occupies a unique position in the history of twentieth-century guitar literature. Segovia’s arrangement cannot be regarded merely as a technical adaptation for another instrument; rather, it represents an independent artistic interpretation that successfully combines fidelity to Granados’s musical language with the idiomatic resources of the classical guitar.

The study shows that the original composition already possesses numerous structural and textural characteristics naturally suited to the guitar, including its tonal organization, melodic contour, rhythmic flexibility, and alternation between melodic and accompanimental layers. Segovia recognized these latent possibilities and further developed them through carefully selected guitar techniques such as *rasgueado*, expressive *glissandi*, natural harmonics, and idiomatic fingering. These additions do not distort the composer’s intentions but instead reinforce the Spanish national character of the work while expanding its expressive palette.

The research further demonstrates that Segovia’s transcription became a model for subsequent guitar arrangements of Spanish piano repertoire and significantly influenced composers such as Federico Moreno Torroba, Joaquín Turina, Mario Castelnuovo-Tedesco, and many others who contributed to the development of the modern guitar repertoire. As a result, *Andaluza* became not only one of the most beloved concert pieces for

guitar but also an important milestone in establishing transcription as an independent creative practice within twentieth-century guitar performance.

The findings allow us to formulate a broader conceptual conclusion: Segovia did not simply transcribe Granados's *Andaluza* for guitar – he fundamentally transformed its artistic destiny. While preserving the composer's musical language, he created a new performative model that established *Andaluza* as one of the defining works of the twentieth-century classical guitar repertoire. In this sense, the transcription should be understood not as an arrangement but as a landmark act of artistic interpretation that influenced the subsequent development of guitar performance and repertoire. Segovia did not merely adapt the work to another instrument; he revealed the guitar that was already latent within Granados's pianistic writing.

## REFERENCES

- Clark, W. A. (2006). *Enrique Granados: Poet of the Piano*. Oxford: Oxford University Press [in English].
- Djahwasi, H., Sampurno, M. B. T., Saidon, Z. L., & Anggoro, R. R. M. K. M. (2024). Interpretative Lens of Segovia's classical guitar transcription on Bach's Chaconne from Partita No. 2 in D Minor BWV 1004. *Rast Musicology Journal*, 12(4), 419–444. <https://doi.org/10.12975/rastmd.20241243> [in English].
- Hess, C. A. (2001). *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898–1936*. Chicago: University of Chicago Press [in English].
- Pinnell, R. T. & Zavadviker, R. (1993). *The Rioplatense guitar: The early guitar and its context in Argentina and Uruguay*. Westport, Conn.: Bold Strummer [in English].
- Reyelt, James (2022). Effective arranging practices fir solo classical guitar [Doctoral project, The University of Southern Mississippi, USA]. AGUILA. [https://aquila.usm.edu/dnp\\_capstone/209](https://aquila.usm.edu/dnp_capstone/209)
- Tóth, Aladár (1968). *Válogatott zenekritikái, 1934–1939* [Selected Music Reviews, 1934–1939]. Budapest: Zeneműkiadó [in Hungarian].
- Wade, G. (1983). *Segovia: A Celebration of the Man as Artist*. London: Allison & Busby [in English].

**Давид Павлович**

Факультет мистецтв імені Бели Бартока Сегедського університету (Угорщина),  
завідувач кафедри гітари<sup>2</sup>, доцент  
e-mail: paavlovits@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-4418-7623

**«Андалусія» Е. Гранадоса  
та її революційна транскрипція для гітари А. Сеговії**

**Постановка проблеми.** Транскрипції для класичної гітари відіграли визначальну роль у формуванні гітарного концертного репертуару ХХ століття, проте аранжування Андресом Сеговією п'єси «Andaluza» з програмного фортепіанного циклу «Danzas Españolas» Енріке Гранадоса здебільшого розглядається лише як виконавська адаптація фортепіанного твору. Недостатньо дослідженим залишається його значення як самостійного художнього явища, що суттєво вплинуло на розвиток жанру транскрипції та гітарного мистецтва загалом.

<sup>2</sup> **Довідка від редакції.** Давид Павлович – один із видатних сучасних угорських гітаристів та композиторів. З 1993 року він став лауреатом 1-2 премій кількох гітарних конкурсів: у м. Жори (Польща), 13-го Міжнародного конкурсу гітаристів в Естергомі та Будапештського музичного конкурсу (Угорщина), Міжнародного конкурсу гітаристів на Криті (Греція). Він також був нагороджений на конкурсі композиторів у Віареджо (Італія) та отримав стипендію Золтана Кодая для композиторів у 1999 році. З 1994 року здійснює сольні концертні турне, радіо- та телевізійні трансляції у понад 30 країнах Європи, Азії, Африки, Латинської Америки та США. Д. Павлович був першим угорським гітаристом, який дав сольний концерт у Карнегі-холі в Нью-Йорку (2005). Його композиції входять до екзаменаційної програми Трінті-коледжу в Лондоні та виконуються по всьому світу. Д. Павлович є автором електронної музики для таких медіа, як *Sony Pictures Television*, телеканал AXN та ін., а його «11 Аметистів» для гітари були видані друкарським домом *Ricordi & Co.* Наразі він є одним із найуспішніших викладачів гітарної гри в Угорщині, проводячи майстер-класи по всьому світу та регулярно запрошуючись до журі міжнародних музичних змагань. (За матеріалами сайту [www.pavlovits.com](http://www.pavlovits.com)).

**Мета, методи та новизна дослідження.** Метою статті є системне дослідження транскрипції «Andaluza» Андреса Сеговії як взірця інтерпретації, що відкрила нові виражальні можливості класичної гітари. Використано історико-культурний, порівняльний, структурно-аналітичний та виконавський методи дослідження. Наукова новизна роботи полягає в аналізі транскрипції не як технічної адаптації, а як творчої реінтерпретації, що поєднала композиторський задум Е. Гранадоса з можливостями гітари та визначила подальший розвиток гітарного репертуару ХХ століття.

**Результати дослідження.** Порівняльний аналіз оригінальної фортепіанної версії «Andaluza» та її гітарної редакції, здійсненої А. Сеговією, висвітлив особливості формотворення, мелодики, гармонії, ритмічної організації, фактури та національно-стильової складової твору. Зокрема, указано, що тональність твору (e-moll – E-dur) та його структурна організація дають змогу виконувати його на гітарі без транспонування та суттєвих змін. Проаналізовано способи трансформації фортепіанної фактури у гітарну шляхом використання характерних виконавських прийомів: *rasgueado* (прийом надзвичайно ефектно підкреслює на гітарі епізоди *ff* та компенсує неминучу редуцію густої фортепіанної фактури при її перенесенні на гітару), *glissando* (його застосування надає твору виразного іспанського колориту), натуральних флажолетів (які створюють справді магічний звуковий ефект, водночас не ускладнюючи технічно виконання твору), специфічної аплікатури та інших засобів, що не лише зберігають авторський задум, а й посилюють іспанський національний колорит композиції. Отже, А. Сеговія розпізнав прихований потенціал фортепіанного твору Е. Гранадоса і розкрив його за допомогою ретельно дібраних гітарних засобів виразності.

**Висновки.** Доведено, що А. Сеговія не тільки адаптував твір Е. Гранадоса до можливостей гітари, але виявив її «приховану присутність» у самій композиторській поезії «Андалусії», перетворивши потенційно гітарний текст на один із символів академічної гітарної культури ХХ століття. Транскрипція, створена А. Сеговією, є самостійною художньою інтерпретацією, яка суттєво розширила виразні можливості класичної гітари, сформувавши нову модель взаємодії композиторського тексту (композиторської поезики), інструментальної специфіки та виконавської творчості (виконавської поезики). Виконавські рішення А. Сеговії не лише не суперечать авторському задуму, а навпаки, підсилюють національний іспанський колорит твору та значно розширюють його темброво-виражальні можливості. Тому проаналізована транскрипція стала зразком для подальших гітарних перекладень іспанської

*фортепіанної музики та істотно вплинула на творчість таких композиторів, як Ф. М. Торроба, Х. Туріна, М. Кастельнуово-Тедеско та багатьох інших, які визначили розвиток академічного гітарного репертуару XX століття.*

**Ключові слова:** *творчість Енріке Гранадоса; Андрес Сеговія; Andaluza; гітарна транскрипція; класична гітара; іспанська музика; виконавське мистецтво; гітарний репертуар.*

*Стаття надійшла до редакції 21.05.2026,  
рекомендована до друку 1.06.2026, оприлюднена 29.06.2026.*

УДК 780.8:780.616.432]:781.7(44)+78.071.1Дебюссі

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-79.02>**Чуриков Віктор Вікторович**Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
творчий аспірант кафедри оркестрових духових та ударних інструментівe-mail: [churikov1401@gmail.com](mailto:churikov1401@gmail.com)

ORCID iD: 0000-0002-4801-8950

**Саксофон поза віртуозністю:  
національно-стильовий вимір «Рапсодії» Клода Дебюссі**

*«Рапсодія» для саксофона та оркестру Клода Дебюссі вирізняється серед академічних концертних творів для цього інструмента своєрідністю тембрового мислення, відмовою від традиційної віртуозної концертності та особливою колористичною природою звучання. У пропонованій розвідці висувається припущення, що подібна оригінальність твору безпосередньо пов'язана з принципами французького національно-стильового мислення початку XX століття. Виявлення цих принципів становить мету дослідження, у процесі якого уточнено специфіку трактування саксофона у творчості К. Дебюссі як тембрового медіатора, інтегрованого в оркестрову тканину, а не традиційного віртуозного соліста; виявлено зв'язок між композиційною драматургією твору та імпресіоністичною плинністю форми, що зумовлює трансформацію принципу концертності й переорієнтацію уваги із зовнішньої ефектності на колористичну виразність звучання; простежено прояви орієнтальності у формуванні образної системи твору. Обґрунтовано, що стильова модель «Рапсодії» безпосередньо пов'язана із французькою культурною ментальністю доби fin de siècle, для якої характерні культ звукового нюансу, витонченість тембрового мислення та схильність до художнього експерименту.*

**Ключові слова:** творчість Клода Дебюссі; саксофон; рапсодія; французький музичний імпресіонізм; орієнталізм; темброва драматургія; принцип концертності; національний стиль.



### **Постановка проблеми.**

Саксофон як один із наймолодших оркестрових інструментів увійшов до професійної композиторської практики вже в добу сформованого романтичного мислення, коли виконавська віртуозність стала однією з провідних ознак концертного жанру. Темброва пластичність, широкий діапазон, здатність поєднувати силу звучання зі співучою м'якістю, а також відносна технічна мобільність зробили саксофон інструментом, який протягом другої половини XIX століття здебільшого асоціювався з ефектною віртуозністю і демонстрацією виконавської майстерності. Саме тому в ранньому академічному репертуарі для саксофона переважають твори концертного або концертно-віртуозного типу, де сольна партія функціонує як центр музичної драматургії.

На цьому тлі «Рапсодія» для саксофона з оркестром Клода Дебюссі постає як явище принципово іншого порядку. Попри традиційне жанрове означення та наявність сольного інструмента, композитор фактично відмовляється від романтичної моделі концертності як змагання соліста з оркестром. Саксофон у К. Дебюссі не домінує над оркестровою тканиною і не прагне безперервної присутності в музичному просторі. Навпаки, композитор часто виводить на перший план оркестрову колористику, залишаючи саксофону функцію тембрового акценту, делікатного співрозмовника або навіть частини загальної звукової матерії, що дозволяє вирізнити в аналізованому творі нову модель концертності. Показовим є й те, що в подальшій виконавській практиці виникли редакції «Рапсодії», де окремі оркестрові теми були перенесені до партії саксофона для «ущільнення» його партії і зменшення тривалих пауз (Чжан Чі, 2023: 48). Сам факт появи таких версій свідчить про специфічність композиторського задуму та певну невідповідність усталеним очікуванням щодо ролі сольного інструмента.

Оригінальність твору полягає також у його жанровій природі. На межі XIX–XX століть жанр рапсодії помітно переосмислюється: від романтичної віртуозної форми він дедалі більше тяжіє

до принципів вільної фантазійності, мозаїчності й образної мінливості. У цьому контексті «Рапсодія» К. Дебюссі демонструє не стільки концертну логіку розвитку, скільки імпресіоністичний тип музичного мислення, де головним стає не драматичний конфлікт, а гра тембрів, станів і акустичних відтінків. Твір виявляється близьким до французької естетики звукової витонченості, для якої характерні стриманість жесту, увага до нюансу та пріоритет колористичного начала над зовнішньою ефектністю.

У музикознавчій традиції «Рапсодію» нерідко розглядають крізь призму біографії композитора, як твір, написаний ним без особливого творчого зацікавлення (Meier, 2017: 26–27). Проте подібний підхід звукує можливості інтерпретації твору, оскільки залишає поза увагою важливу стилєву закономірність трактування композитором саксофона. Відмова від демонстративної віртуозності, тяжіння до камерної делікатності навіть в оркестровому просторі, інтеграція сольного тембру в загальну звукову палітру є не випадковими рисами, а проявами глибших принципів художнього мислення початку XX століття, притаманних французькому музичному мистецтву. Отже, актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення «Рапсодії» Клода Дебюссі не як винятку в історії саксофонного репертуару, а як показового зразка французької національно-стильової моделі. У такому ракурсі твір постає як втілення імпресіоністичного типу мислення, приклад антивіртуозного трактування саксофона та своєрідна модель французької тембрової естетики, у якій оркестрова колористика поєднується з камерною чутливістю й акустичною витонченістю.

**Наукова новизна** дослідження полягає в аналізі «Рапсодії» К. Дебюссі не лише як одного з ранніх академічних творів для саксофона, а як зразка, що увиразнює французьку національно-стильову модель музичного мислення. Вперше наголошено на антивіртуозності партії саксофона як елементі нової моделі концертності, свідомому естетичному принципі, пов'язаному із французькою тембровою культурою та імпресіоністичним типом звукового мислення.

**Останні дослідження та публікації за темою.** Важливе значення для осмислення стильового контексту творчості К. Дебюссі мають праці, присвячені французькій музичній культурі межі XIX–XX століть. Серед них варто виокремити навчальний посібник Т. Гнатів (1993), у якому розглянуто основні естетичні тенденції французького модерну, особливості імпресіонізму та специфіку французького художнього мислення. Важливою для розуміння національно-стильових засад французької музики є також праця Н. Харнонкурта (2002), у якій автор звертається до проблем виконавської стилістики та специфіки європейських національних традицій.

Окрему джерельну групу становлять дослідження, присвячені саксофонному мистецтву і становленню академічного саксофонного репертуару. Важливою в цьому контексті є праця М. Крупєя (2006), у якій розглядаються стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста у музиці XIX–XX століть. Дослідник аналізує специфіку інструмента в різних стильових системах та окреслює еволюцію академічного саксофонного виконавства. Роль саксофона як учасника ансамблевого (зокрема квартетного) музикування проаналізовано в дослідженні І. Палійчук у співавторстві (Палійчук; Ду Бохао, 2024); жанр концерту для саксофона досліджує Хань Вей (2025), сучасні інтерпретаційні виміри французького саксофонного мистецтва аналізує В. Громченко (Громченко, 2022).

Безпосередньо аналізу «Рапсодії» К. Дебюссі присвячено порівняно невелику кількість праць. Одним з найважливіших українських досліджень є стаття Д. Максименко (2012). Авторка розглядає твір у контексті формування академічної саксофонної традиції, аналізує особливості композиційної драматургії та звертається до проблеми оркестрового письма. Значну увагу історії написання твору, редакторським версіям і типології саксофонного виконавства приділяє в дисертаційному дослідженні Чжан Чі (2023), де «Рапсодію» К. Дебюссі розглянуто в ширшому контексті розвитку саксофонного мистецтва XX століття. Важливі відомості щодо виконавської практики і стильових особливостей твору містяться також у роботі Майкла Майєра

(Meier, 2017), присвяченій саксофонному репертуару різних стильових напрямів. Листи Клода Дебюссі, видані Жаком Дюраном (Durand, 1927), становлять особливу цінність як безпосереднє свідчення авторського мислення, оскільки дають змогу вийти за межі суто аналітичного підходу та наблизитися до естетичних принципів композитора. Окремо слід виділити дослідження Джеймса Нойеса (Noyes, 2007), у якому детально проаналізовано питання редакторських втручань Жана Роже-Дюкаса, історію завершення партитури та проблеми автентичності тексту твору.

В аспекті заявленої у статті проблематики – виявлення французьких національно-стильових рис у «Рапсодії» – особливо цінними стали праці Валерії Жаркової (Zharkova, 2021) та Марії Оболенської й Оксани Міц (2025). У статті В. Жаркової, присвяченій проблемі стильової ідентифікації музики К. Дебюссі та М. Равеля, французький стиль представлено як складну систему культурних і ментальних координат, пов'язаних із категоріями нюансу, елегантності, дистанційованості й тембрової чутливості. Праця М. Оболенської та О. Міц (2025), присвячена репрезентації французької ментальності у виконавській практиці, стала важливою теоретичною основою цього дослідження. Саме в ній французький стиль інтерпретується крізь категорії стриманості, комбінаторності, естетики деталей, тембрової культури та особливої ансамблевої взаємодії, що виявилось надзвичайно продуктивним для осмислення антивіртуозного трактування саксофона в «Рапсодії» К. Дебюссі.

Попри наявність окремих праць, присвячених історії створення, виконавським особливостям та композиційній будові «Рапсодії», проблема її національно-стильової інтерпретації залишається недостатньо висвітленою. Саме це зумовлює актуальність подальшого дослідження твору крізь призму французької музичної естетики та ментальності початку XX століття.

**Метою дослідження** є виявлення національно-стильових ознак французької музичної естетики початку XX століття в «Рапсодії» для саксофона та оркестру Клода Дебюссі через аналіз тембрової

драматургії, принципів трактування саксофона й особливостей композиційного мислення французького митця.

**Методологія дослідження.** Поєднано історико-культурологічний, жанрово-стильовий, темброво-функціональний та інтерпретаційний підходи, що сприяє глибшому розкриттю національних витоків твору, виявленню їхньої ролі у формуванні образної драматургії та цілісному осмисленню художньої структури композиції.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Клод Дебюссі належить до тих композиторів, чия творчість визначила напрям розвитку музичного мистецтва ХХ століття. Саме в його творах сформувалися ключові принципи музичного імпресіонізму, такі як увага до тембрової барви, пластичність звукового простору, мінливість гармонічних станів та особлива форма музичної споглядальності. Симфонічна творчість митця стала одним із найпосплідовніших втілень нової естетики, у якій традиційна драматургія конфлікту поступається логіці звукового становлення, а музичний процес розгортається як безперервна зміна акустичних вражень і колористичних станів. Найяскравіше ці принципи проявилися в симфонічних полотнах композитора – «Післяполудневому відпочинку фавна», «Ноктюрнах», «Морі», «Образях». Проте, поряд із центральними оркестровими творами, особливе місце в спадщині К. Дебюссі посідають композиції, пов'язані з переосмисленням концертного жанру, зокрема «Фантазія» для фортепіано з оркестром, «Рапсодія» для кларнета та «Рапсодія» для саксофона з оркестром. Саме в цих творах особливо помітним стає прагнення композитора змінити саму природу взаємодії соліста й оркестру.

У романтичній традиції концертний жанр був пов'язаний передусім із демонстрацією індивідуальної віртуозності. Соліст у такій моделі поставав як носій активної драматичної енергії, а оркестр виконував роль масштабного тла або рівноправного опонента. К. Дебюссі відходить від цієї концепції – у його симфонічному мисленні домінують не конфлікт, а співіснування, не риторична експресія, а акустична делікатність. Цей тип музичного розвитку великою мірою визначив

подальші пошуки багатьох композиторів другої половини XX століття, від Арво Пярта до Валентина Сильвестрова та Гїї Канчелі, для яких категорія музичного простору, тиші і тембрової колористики стала основою художнього висловлювання.

Новаторство французького митця охоплює фактично всі рівні музичної мови. Композитор переосмислює функцію дисонансу, звільняючи його від потреби обов'язкового розв'язання, розширює межі мажоро-мінорної системи через модальність і нетрадиційні ладові структури, надає ритму особливої пластичності й мінливості, оновлює принципи формотворення. Для його музики характерна тенденція до «плинної форми», у якій тематичний матеріал не стільки розробляється, скільки поступово трансформується разом зі зміною образного стану.

Структурно твір продовжує традицію одночастинної романтичної рапсодії, що сформувалася у творчості Ференца Ліста: композиція вибудовується на контрасті кількох тематично відмінних епізодів, поєднаних наскрізним розвитком. Проте внутрішня логіка форми у К. Дебюссі суттєво відрізняється від романтичної моделі. Якщо для лістівської рапсодії визначальними є віртуозна енергія, драматичне наростання та риторична ефектність, то у французького митця композиційна драматургія розгортається як процес тембрових і психологічних трансформацій.

Твір складається з двох великих розділів – *Très modéré* та *Allegretto scherzando*, однак межі між ними залишаються рухомими й навмисно розмитими. К. Дебюссі уникає чітких структурних контрастів: музика постійно перебуває у стані переходу, ніби змінюючи ракурси сприйняття одного й того самого звукового простору. Саме ця плинність стає однією з найхарактерніших рис його композиційного мислення.

Вступ твору відкривається майже нерухомою оркестровою фактурою: октавні унісони скрипок *pianissimo* поєднуються з витриманими педалями віолончелей і контрабасів. Уже в перших тактах формується специфічний тип музичного часу, властивий К. Дебюссі. Синкопований ритм, зіставлення дуольних і тріольних структур, зворотний пунктир створюють відчуття внутрішньої нестійкості, тоді як статичні

педалі та рівномірні арфові пульсації ніби зупиняють рух. У результаті виникає характерний для імпресіоністичної естетики хронотоп – простір не подієвий, а споглядальний.

Поява саксофона соло не порушує цієї атмосфери відстороненої медитативності. К. Дебюссі майже повністю відмовляється від традиційної концертної «демонстративності». Віртуозність тут пов'язана не зі швидкістю чи технічною ефектністю, а з умінням досягти особливого стану звучання – м'якого, напівпрозорого, акварельного, позбавленого зовнішньої експресії. Основною виконавською складністю стає не технічне подолання матеріалу, а пошук тембрового тону, у якому поєднуються теплота, стриманість і внутрішня дистанційованість. Показово, що вступна тема саксофона не протиставляється оркестру, а поступово розчиняється в ньому. З початком першого великого розділу (цифра 1 партитури) тематичний матеріал соліста продовжується вже всередині оркестрової тканини. Таким чином композитор руйнує сам принцип концертної опозиції соліста і оркестрового *tutti*. Саксофон стає частиною єдиного колористичного середовища. Особливої ваги в цьому епізоді набуває гармонічна мова твору. К. Дебюссі використовує нонакорди *tremolo*, функціональні зв'язки між якими майже відсутні. Гармонія перестає бути засобом тонального розвитку і починає сприйматися як автономна звукова барва. Кожне співзвуччя існує передусім як акустичне явище, як колористична «пляма». Саме тому настільки важливою стає роль оркестрового фонізму. Тембр арфи, до якого К. Дебюссі виявляє особливу прихильність у багатьох оркестрових творах, додає музиці ефекту мерехтливої світлотіні та акустичної невагомості.

Контрастний епізод *Allegretto scherzando* (цифра 2) вводить інший тип руху. Його відкриває тема гобоя в *E-dur* на тлі *pizzicato* струнних і характерного ритмічного малюнка. Зміна метра з 2/4 на 6/8 створює відчуття танцювальної пластики, однак цей рух не набуває реальної моторної енергії. К. Дебюссі трактує скерцозність як своєрідний натяк на танець, як гру рухових імпульсів, що постійно вислизують від чіткої жанрової визначеності. У цьому епізоді особливо відчутним стає

екзотичний колорит твору завдяки ритму, що нагадує хабанеру та звучанню тамбурина, ладовій організації теми, яка тяжіє до лідійського забарвлення (Максименко, 2012: 53–54).

К. Дебюссі використовує прийоми репризності, однак не в дусі класичної сонатної логіки. Теми не проходять через драматичне зіткнення чи тематичну боротьбу: вони виникають, змінюються, зникають і знову повертаються в новому тембровому освітленні. Саме тому форму «Рапсодії» доцільніше розуміти як процес варіантного темброво-інтонаційного розгортання.

Другий великий розділ твору (ц. 4) ще більш унаочнює принцип калейдоскопічності тематизму. Основна тема формується з коротких мотивних елементів, які вільно комбінуються між собою. Її імпровізаційна природа створює враження спонтанності, ніби музичний потік народжується безпосередньо в момент звучання. Водночас тематичний матеріал постійно зберігає зв'язок із початковими інтонаціями твору, що забезпечує внутрішню цілісність композиції. Імпровізаційність «Рапсодії» є значною мірою ілюзорною. За відчуттям вільного й природного музичного руху прихована надзвичайно ретельно вибудована система тембрових, ритмічних та гармонічних співвідношень. Подібна «штучна природність» є однією з ключових ознак французького художнього мислення: «...у французькому стилі природність часто є ретельно продуманою...» (Оболенська, Міц, 2025: 33).

Особливо виразною є так звана побічна тема (позначка «В» у партитурі), побудована на послідовностях мажорних акордів та характерному зіставленні дуольних і тріольних ритмічних структур. Її щільна оркестрова фактура, паралельні інтервали та поліритмічні нашарування створюють відчуття майже матеріальної звукової густини. У цьому епізоді особливо помітне прагнення К. Дебюссі до сонорності – сприйняття музики як гри акустичних масивів і тембрових площин.

Кульмінаційний розділ (ц. 8) демонструє виняткову майстерність композитора в побудові хвилеподібного розвитку. Проте кульмінація в К. Дебюссі не має бетховенської драматичної природи. Вона позбавлена конфліктного пафосу й тяжіє радше до стану екзальтованого

піднесення. Тут особливо помітним стає принцип багат шаровості: кілька тематичних комплексів співіснують одночасно, поступово ущільнюючи фактуру та посилюючи темброву насиченість оркестру.

Репризи проведення тем у фінальній частині «Рапсодії» не створюють ефекту завершеної симетрії. Навпаки, музика продовжує зберігати відчуття відкритості і внутрішнього руху. Кода, що синтезує тематичний матеріал обох розділів, виникає після раптового «вимкнення» оркестрового звучання. Це одна з характерних рис драматургії К. Дебюссі: кульмінація досягається не через наростання, а через контраст акустичної порожнечі та нового поступового звукового розгортання.

«Рапсодія» для саксофона та оркестру поєднує зовнішні ознаки романтичної жанрової моделі з принципово новим типом музичного мислення, що є віддзеркаленням глибоко вкоріненої французької традиції. К. Дебюссі переосмислює якість концертності, відмовляючись від віртуозного змагання соліста й оркестру, трансформує рапсодичність у темброву імпровізаційність, замінює драматичний розвиток плинністю акустичних станів. Саме тому цей твір є одним із найхарактерніших прикладів французького імпресіоністичного трактування саксофона, який у К. Дебюссі стає носієм не зовнішньої ефектності, а витонченої звукової психологічності.

У контексті пропонованого дослідження особливого значення набуває індивідуальне композиторське трактування тембру. Саме тембр у творчості К. Дебюссі перетворюється на один із головних носіїв змісту. Він уже не є лише засобом оркестрового забарвлення, тембр стає самостійною категорією музичної драматургії. Темброва організація у К. Дебюссі визначає характер простору, формує психологічну атмосферу, створює ефект світлотіні та акустичної перспективи. Колористичний звукопис стає фундаментальною ознакою його стилю. Подібне розуміння тембру глибоко пов'язане з особливостями французької художньої традиції, для якої характерні культ нюансу, увага до витонченості форми, стриманість емоційного висловлювання та прагнення акустичної ясності. Французьке музичне мислення тяжіє не до драматичної конфліктності, як німецька романтична традиція,

а до пластичності звукових станів, гри барв і делікатної психологізації (Харнонкурт, 2002). Подібно до французької парфумерної традиції, де «аромат не покликаний вражати інтенсивністю, а має нашаровуватися поступово, відкриваючись у часі» (Оболенська, Міц, 2025: 24), оркестрове мислення К. Дебюссі будується на повільній зміні тембрових відтінків. Звучання саксофона у «Рапсодії» не прагне домінувати, воно ніби «проявляється» всередині оркестрової тканини, створюючи ефект акустичного післясмаку.

Подібний тип художнього бачення формувався у французькій культурі протягом усього XIX століття. Уже в творчості Г. Берліоза оркестр починає сприйматися не лише як носій тематичного розвитку, а як самостійна акустична матерія. Його експерименти з тембровими поєднаннями, просторовими ефектами та новим типом симфонічної драматургії у «Фантастичній симфонії» фактично відкрили шлях до майбутнього імпресіоністичного оркестрового мислення. Саме французька традиція оркестрового письма поступово виробляє особливу чутливість до кольору звучання, легкості фактури й акустичної прозорості. Важливу роль у цьому процесі відіграли також Каміль Сен-Санс, оркестрова мова якого поєднувала витонченість і ясність, та Габріель Форе із його культурою стриманої інтонації та особливої гармонічної м'якості (Kelly, 2008).

Естетика К. Дебюссі формувалася в ширшому контексті французького модерну, де категорія враження, мінливого стану та нюансу ставала визначальною у різних видах мистецтва. Подібні принципи виявляються в живописі Клода Моне, для якого світло й колір були важливішими за чіткість контурів чи предметну визначеність. Серії його полотен із постійною зміною освітлення фактично пропонують той самий принцип «плинного сприйняття», який К. Дебюссі реалізує в музиці через темброву мінливість і гармонічну невизначеність. Близьким йому виявляється й художній світ Марселя Пруста, у прозі якого пам'ять, враження та психологічні відтінки формують особливий тип нелінійного часу. Як і у М. Пруста, у К. Дебюссі подія поступається атмосфері, а драматичний конфлікт – тонкому переживанню миттєвого

стану. Саме тому у творчості К. Дебюссі тембр стає не декоративним елементом, а способом пізнання й моделювання звукового світу. Його оркестрове мислення виявляє типово французьке відчуття звукової матерії – легке, прозоре, позбавлене надмірної риторичності, але надзвичайно чутливе до найтонших акустичних змін.

Важливою складовою такого художнього мислення стає синестетичність сприйняття, характерна для культури французького символізму та імпресіонізму. Межі між звуком, кольором, світлом, ароматом і словом поступово розмиваються, а різні види мистецтва починають мислитися як взаємопов'язані способи передавання враження. Для французької культури межі століть показовим є прагнення «бачити звук» і «чути колір». Саме тому тембр у К. Дебюссі набуває майже живописної функції: оркестрові барви сприймаються подібно до світлотіньових переходів у живописі імпресіоністів, а гармонія часто виконує роль акустичного кольору. У цьому сенсі оркестровка К. Дебюссі близька до техніки художників-імпресіоністів, де предмет розчиняється у грі світла й повітряного середовища.

У контексті особливої уваги французьких композиторів до тембрової індивідуальності оркестру звернення К. Дебюссі до саксофона видається закономірним. На межі XIX–XX століть інструмент ще не мав стабільного місця в академічному симфонічному середовищі. Попри активний розвиток виконавської практики, саксофон залишався інструментом із невизначеним статусом: його тембр сприймався як незвичний для класичного оркестру, а подальше поширення джазової культури поступово закріпило за ним асоціації із позаакадемічним звучанням. Водночас саме французька музична традиція виявилася найбільш відкритою до включення саксофона в академічний простір.

Для К. Дебюссі саксофон був цікавим насамперед не як віртуозний інструмент, а як носій особливої тембрової якості. Його звучання поєднувало вокальну м'якість із дещо затемненим, «оксамитовим» колоритом, що органічно вписувалося в імпресіоністичну систему звукового мислення. У цьому сенсі саксофон у «Рапсодії» функціонує не як традиційний герой концертного жанру, а як частина загальної

тембрової тканини. К. Дебюссі фактично інтегрує сольний інструмент у колористичний простір оркестру, руйнуючи усталений принцип концертної домінанти (Максименко, 2012). К. Дебюссі трактує саксофон не як інструмент сили, а як інструмент «дотику» до звуку. Французька культура *sonore toucher* – чутливості до якості атаки й акустичної пластики – переноситься у сферу духового виконавства, де особливого значення набувають м'якість штриха, еластичність фразування та делікатність тембрового переходу. У «Рапсодії» саксофон часто функціонує не як носій тематизму, а як темброва деталь, що змінює колористичний баланс оркестрового простору. Подібна увага до акустичного нюансу відповідає принципу французького мистецтва – «естетики деталей», де саме найтонші елементи формують художню цілісність (Оболєнська, Міц, 2025: 23).

Первісна назва твору – «Мавританська рапсодія» – вказує на характерний для композитора інтерес до екзотичних культурних моделей та орієнтальної образності. Утім східний колорит у творі не набуває рис програмності. Він розчиняється у загальній атмосфері тембрової мінливості та імпресіоністичної невизначеності. Подібне трактування орієнтальності було надзвичайно характерним для французької культури другої половини XIX – початку XX століття. Інтерес до Сходу в цей період виходить далеко за межі етнографічного й перетворюється на важливу складову французького художнього мислення. Схід сприймається як простір іншої чуттєвості, іншого часу й іншої звукової та візуальної пластики. Саме через орієнтальні образи французьке мистецтво часто прагнуло відійти від раціональності і драматичної конфліктності німецької романтичної традиції.

Для французьких композиторів орієнталізм стає насамперед сферою тембрового та гармонічного експерименту. Уже у творчості К. Сен-Санса східний колорит набуває особливої ролі: достатньо згадати оперу «Самсон і Даліла» або «Алжирську сюїту», де орієнтальні інтонації поєднуються з витонченою оркестровою барвистістю. У музиці М. Равеля захоплення іспано-мавританським та східним колоритом стає однією з основ стилю – від «Шехеразadi»

до «Іспанської рапсодії» та «Болеро». Для французького модерну загалом показовим є прагнення до культурного «іншого» як джерела нових відчуттів, нових ритмів і нової тембрової чутливості. Цей інтерес проявляється й у камерній музиці. Показовим прикладом є «Орієнтальна сюїта» для скрипки (флейти), віолончелі та фортепіано Мел Боні, у якому відчутна характерна для французької музики увага до вишуканої тембрової пластики та модально-орієнтальних інтонаційних відтінків. Навіть коли орієнтальні елементи не подаються буквально, сама атмосфера «звукової екзотики» з її орнаментальністю, м'якою гармонічною невизначеністю виявляється надзвичайно близькою до естетики французького імпресіонізму.

Інтерес до орієнтальності був характерний не лише для музики. У французькому живописі другої половини XIX століття східні мотиви активно використовували Ежен Делакруа та Анрі Матісс. Їх приваблювали декоративність, свобода кольору, пластика орнаменту та особлива атмосфера східного простору. У літературі орієнтальні образи набувають символістського характеру, пов'язаного з прагненням до невизначеності, натяку та чуттєвої асоціативності. Усе це формує специфічний тип французької естетики, для якої Схід стає символом витонченої чуттєвості та звільнення від академічної нормативності. Саме в такому контексті слід розглядати й орієнтальні алюзії у «Рапсодії» К. Дебюссі. Вони не формують програмного сюжету й не претендують на автентичність. Їхня функція полягає у створенні особливого звукового середовища, де саксофон, оркестрова колористика та імпровізаційна пластика тематизму поєднуються у своєрідний «акустичний міраж». Східний колорит у К. Дебюссі – це передусім спосіб мислення тембровими барвами, атмосферними станами звукового простору та мінливими відчуттями.

Однією з характерних рис французького стилю є комбінаторність (Оболенська, Міц, 2025: 33) – здатність поєднувати протилежні художні принципи. У «Рапсодії» К. Дебюссі це проявляється в поєднанні концертного жанру з камерною делікатністю, імпровізаційної свободи

з витонченою архітектонічною рівновагою, а віртуозного інструмента з принципово антивіртуозним способом висловлювання.

Через смерть композитора залишилася незавершеною оркестровка «Рапсодії» Остаточне оформлення партитури здійснив Жан Роже-Дюкас, який надзвичайно обережно поставився до авторського задуму (Noyes, 2007). Його редакція переважно стосується деталізації оркестрового тла, посилення окремих ритмічних ліній та введення додаткових тембрових штрихів. Саме завдяки цій делікатній роботі твір зберіг характерну прозорість оркестрового письма К. Дебюссі та специфічний баланс сольного інструмента і загальної звукової тканини.

Попри поширені твердження про «другорядність» «Рапсодії» у спадщині К. Дебюссі, твір посідає особливе місце в історії академічного саксофонного репертуару. Він став одним із перших прикладів принципово антивіртуозного трактування саксофона, де технічна ефектність поступається тембровій психологічності, а сольність переосмислюється як форма делікатної присутності всередині оркестрового простору. Саме у цьому виявляється його глибокий зв'язок із французькою естетикою початку XX століття – естетикою нюансу, акустичної витонченості та стриманої виразності.

Взаємодія саксофона й оркестру у «Рапсодії» нагадує принцип французького камерного ансамблювання, де жоден голос не прагне абсолютного домінування. Соліст існує всередині колективного звукового простору як рівноправний учасник тембрового діалогу. М. Оболенська і О. Міц зазначають: «Ансамблеве музикування у “французькому стилі” – це не боротьба за домінування, а вправне балансування між індивідуальним жестом і колективним звучанням» (Оболенська, Міц, 2025: 28).

«Рапсодія» належить до тих творів, чия сценічна історія значною мірою формувалася завдяки не лише авторському задуму, а й подальшим редакторським та виконавським інтерпретаціям. Уже понад століття цей твір залишається одним із центральних у академічному саксофонному репертуарі, проте його сприйняття суттєво залежить від конкретної версії тексту та принципів трактування сольної партії.

Редакторська версія Ж. Роже-Дюкаса стала основою подальшої виконавської традиції й фактично визначила той вигляд «Рапсодії», який закріпився у концертному репертуарі XX століття. Та все ж, оскільки відсутність великої кількості віртуозних епізодів і тривалі паузи партії соло суперечили уявленню про саксофон як про яскравий сольний інструмент, протягом XX століття з'явилися численні редакторські версії. Найпоказовішою стала редакція Ернеста Ансерме, створена у 1939 році на прохання Сігурда Рашера. Швейцарський диригент доповнив партію саксофона тематичним матеріалом, який у версії Ж. Роже-Дюкаса був доручений дерев'яним духовим інструментам. Таким чином сольна партія набувала більшої безперервності й концертної насиченості.

Ще однією загальновідомою версією є редакція французького саксофоніста Вінсента Давіда 2001 року. Її основний принцип полягає в перенесенні значної частини тематичного матеріалу з партії фортепіано або оркестрових голосів до саксофона. Таким чином виконавець отримує партію зі значно більшою тематичною активністю, а сама композиція набуває рис традиційного концертного твору. Характерно, що саме цю версію записав Клод Делангль – один із найавторитетніших представників французької саксофонної школи.

Подібна практика редакторських доповнень є надзвичайно симптоматичною. Вона свідчить про те, наскільки незвичним для саксофонного виконавства виявився початковий задум К. Дебюссі. Більшість редакцій намагаються «повернути» саксофону ту віртуозно-сольну функцію, від якої композитор свідомо відмовився. І саме тут особливо виразно проявляється естетична радикальність «Рапсодії»: К. Дебюссі фактично пропонує іншу модель існування сольного інструмента – не домінантну, а інтегровану, не декларативну, а колористичну. Саме це робить «Рапсодію» унікальним явищем, у якому втілені принципи французької звукової естетики початку XX століття.

### **Висновки.**

«Рапсодія» для саксофона та оркестру Клода Дебюссі є одним із найоригінальніших творів раннього академічного саксофонного

репертуару та важливим зразком французького музичного модерну початку ХХ століття. У результаті проведеного дослідження встановлено, що К. Дебюссі переосмислює саму природу саксофона крізь призму французької національно-стильової естетики. Головний інструмент у «Рапсодії» втрачає функцію домінантного концертного героя і перетворюється на елемент тембрової драматургії, інтегрований у загальний оркестровий простір. Його виразність ґрунтується не на технічній демонстративності, а на гнучкості фразування, м'якості тембру, нюансуванні звучання та здатності створювати особливу акустичну атмосферу. Визначено, що антивіртуозність у творі є свідомою стильовою настановою композитора. Стриманість саксофонного викладу, наявність тривалих пауз, відсутність зовнішньо ефектної концертної риторики відповідають французькій естетиці звукового нюансу, прозорості фактури та делікатності художнього висловлювання. Саме через подібне трактування саксофона К. Дебюссі реалізує характерний для французької культури принцип переваги колористичного мислення над драматичною експресією. «Рапсодія» демонструє характерний для французької культури межі століть інтерес до орієнтальності як сфери художнього експерименту та пошуку нових естетичних вражень.

Дослідження також показало, що «Рапсодія» репрезентує специфічний тип французького музичного мислення, у якому поєднуються культура деталей, стриманість виразних засобів, увага до тембрової пластики та особлива чутливість до акустичного простору. У творі реалізується характерне для французької естетики *l'art de vivre* – мистецтво переживання миттєвого стану, де головною художньою цінністю стає не подієвість, а тонкість емоційного й звукового враження.

Отже, проведене дослідження підтверджує, що «Рапсодія» К. Дебюссі для саксофона та оркестру є не лише важливим етапом становлення академічного саксофонного мистецтва, а й своєрідною моделлю французької національно-стильової естетики. Через темброву драматургію, антивіртуозне трактування саксофона, імпресіоністичну плинність форми та колористичне мислення К. Дебюссі

створює новий тип концертності, у якому головним носієм змісту стає сама якість звучання.

**Перспективи дослідження** полягають у розширенні сфери вивчення французького саксофонного репертуару в контексті національно-стильових процесів європейської музичної культури.

## ЛІТЕРАТУРА

- Гнатів, Т. Ф. (1993). *Музична культура Франції рубежу XIX–XX століть*. (Навчальний посібник для музичних вузів). Київ: Музична Україна.
- Громченко, В. В. (2022). Французьке саксофонне мистецтво на фестивальній сцені Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 23, 3–15. <https://doi.org/10.33287/222230>
- Крупей, М. В. (2006). *Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX–XX століть)*. [Дис. ... канд. мистецтвознавства, держ. реєстр. номер 0406U005004, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової]. Академічні тексти України. <https://uacademic.info/ua/document/0406U005004>
- Максименко, Д. П. (2012). Рапсодія К. Дебюссі: до проблеми становлення концертного академічного саксофонного репертуару. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 3, 50–56. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/19596/1/MAKSYMENKO.pdf>
- Оболенська, М. & Міц, О. (2025). Французький стиль в музиці: репрезентація ментальності у виконавській практиці (у сольному та ансамблевому вимірах). *Музичне мистецтво і культура*, 43, 18–35. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-2>
- Палійчук, І. & Ду Бохао (2024). Жанрово-стильова динаміка квартету саксофонів у світовій музичній культурі XIX–XX століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 321–326. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302094>
- Хань Вей (2025). Концерт для саксофона в системі жанрів європейського інструментального мистецтва: типологічний аспект. *Аспекти історичного музикознавства*, 39, 257–275. <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.14>
- Харнонкурт, Н. (2002). *Музика як мова звуків*. (Г. Курков, Пер.). Суми: Собор.
- Чжан Чі (2023). *Типологія виконавських стилів у творчості для саксофона*. [Дис. ... д-ра філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].

- Durand, J. (1927). *Lettres de Claude Debussy a son editeur*. Paris: A. Durand et Fils.
- Kelly, B. L. (2008). *French music, culture, and national identity, 1870–1939*. Rochester: University of Rochester Press.
- Meier, M. (2017). *Analysis of a master of music recital: a showcase of the saxophone in a variety of styles* [Master's thesis, Kansas State University, Manhattan, Kansas]. K-State Electronic Theses, Dissertations, and Reports: 2004 -. <http://hdl.handle.net/2097/35523>
- Noyes, J. R. (2007). Debussy's Rapsodie pour orchestre et saxophone revisited. *The musical quarterly*, 90(3/4), 416–445. [https://www.researchgate.net/publication/31196684\\_Debussy's\\_Rapsodie\\_pour\\_orchestre\\_et\\_saxophone\\_Revisited](https://www.researchgate.net/publication/31196684_Debussy's_Rapsodie_pour_orchestre_et_saxophone_Revisited)
- Zharkova, V. (2021). Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: A modern view of the problem of style identification. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (130), 24–51. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181>

## REFERENCES

- Durand, J. (1927). *Lettres de Claude Debussy a son editeur*. [Letters from Claude Debussy to his publisher]. Paris: A. Durand et Fils [in French].
- Han Wei (2025). The saxophone concerto in the system of genres of European instrumental art: A typological aspect. *Aspects of historical musicology*, 39, 257–275. <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.14> [in Ukrainian].
- Hnativ, T. F. (1993). *Musical culture of France at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Hromchenko, V. V. (2022). French saxophone art on the festival stage of M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music. *Musicological thought of the Dnipropetrovsk region*, 23, 3–15. <https://doi.org/10.33287/222230> [in Ukrainian].
- Kelly, B. L. (2008). *French music, culture, and national identity, 1870–1939*. Rochester: University of Rochester Press [in English].
- Kharnonkurt, N. (2002). *Music as the language of sounds* (H. Kurkov, Trans.). Sumy: Sobor [in Ukrainian].
- Krupei, M. (2006). *Stylistic foundations of the formation of the performing skills of a saxophonist (in the context of musical creativity of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries*. [PhD diss., Publication no. 0406U005004, A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy]. Academic texts of Ukraine. <https://uacademic.info/ua/document/0406U005004> [in Ukrainian].

- Maksymenko, D. P. (2012). C. Debussy's Rhapsody: On the problem of the development of the academic concert saxophone repertoire. *Scientific notes of the Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University. Series: Art studies*, 3, 50-56. <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/19596/1/MAKSYMENKO.pdf> [in Ukrainian].
- Meier, M. (2017). *Analysis of a master of music recital: a showcase of the saxophone in a variety of styles* [Master's thesis, Kansas State University, Manhattan, Kansas]. K-State Electronic Theses, Dissertations, and Reports. <http://hdl.handle.net/2097/35523> [in English].
- Noyes, J. R. (2007). Debussy's Rapsodie pour orchestre et saxophone revisited. *The musical quarterly*, 90(3/4), 416-445. [https://www.researchgate.net/publication/31196684\\_Debussy's\\_Rapsodie\\_pour\\_orchestre\\_et\\_saxophone\\_Revisited](https://www.researchgate.net/publication/31196684_Debussy's_Rapsodie_pour_orchestre_et_saxophone_Revisited) [in English].
- Obolenska, M. & Mits, O. (2025). The French style in music: Representation of mentality in performance practice (in solo and ensemble contexts). *Musical art and culture*, 43, 18-35. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-2> [in Ukrainian].
- Paliychuk, I. & Du Bohao (2024). Genre and stylistic dynamics of the saxophone quartet in the world music culture of the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts herald*, 1, 321-326. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302094> [in Ukrainian].
- Zhang Chi (2023). *A typology of performance styles in saxophone repertoire*. [PhD diss., Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts] [in Ukrainian].
- Zharkova, V. (2021). Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: A modern view of the problem of style identification. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (130), 24-51. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181> [in English].

### **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](mailto:churikov1401@gmail.com); ORCID iD: 0000-0002-4801-8950

## **The saxophone beyond virtuosity: The national-stylistic dimension of Claude Debussy's "Rhapsody"**

*Statement of the problem.* Early academic saxophone repertoire is largely represented by concert and virtuoso works in which the solo instrument functions as the main carrier of musical development. Claude Debussy's Rhapsody for Saxophone

and Orchestra occupies a special place within this tradition. Although formally belonging to the concert genre, the work departs from the Romantic model of opposition between soloist and orchestra. The saxophone is treated not as a dominant protagonist but as an integral timbre component of the orchestral texture. This study explores how such an approach reflects the principles of French musical aesthetics at the beginning of the twentieth century.

**Recent research and publications.** The study is based on researches of French musical culture and aesthetics (Hnativ, 1993; Harnoncourt, 2002), saxophone art and repertoire formation (Krupei, 2006), works devoted to Debussy's Rhapsody (Maksymenko, 2012; Zhang Chi, 2023; Meier, 2017; Noyes, 2007), as well as Debussy's correspondence. Particular importance is attached to the studies by Zharkova (2025) and Obolenska & Mits (2025), which interpret French style through categories of timbre, nuance, restraint, and refinement.

**Objectives, methods, and novelty of the research.** The purpose of the study is to identify manifestations of French national-stylistic aesthetics in Debussy's Rhapsody through the analysis of timbre dramaturgy and saxophone treatment. The methodology combines historical-cultural, genre-stylistic, timbre-functional, and interpretative approaches. The novelty lies in interpreting the work as an embodiment of a French national-stylistic model and in examining the anti-virtuosic nature of the saxophone part as a deliberate aesthetic principle.

**Research results.** The study demonstrates that Debussy treats the saxophone as a timbre mediator integrated into the orchestral sound rather than as a virtuoso soloist. The work transforms the concerto principle through Impressionistic fluidity, emphasizing coloristic expressiveness over external brilliance. Oriental elements contribute to its imagery through exotic intonations and sonic ambiguity. The Rhapsody reflects the French fin-de-siècle aesthetic characterized by timbre subtlety, nuance, and experimentation.

**Conclusion.** Debussy redefines the role of the saxophone in accordance with French national-stylistic aesthetics. Its expressiveness is based on timbre flexibility, dynamic nuance, and atmospheric sound rather than virtuosity. The anti-virtuosic character of the work thus emerges as a conscious stylistic principle reflecting the artistic priorities of French musical culture at the turn of the twentieth century.

**Keywords:** Claude Debussy's oeuvre; saxophone; rhapsody; French musical Impressionism; timbre dramaturgy; Orientalism; concerto principle; national style.

Стаття надійшла до редакції 14.05.2026,  
рекомендована до друку 1.06.2026, оприлюднена 29.06.2026.

UDC 78.071.1(436)(092):[784.2.087.612.1:782]

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-79.03>**Qu Shiyin**

Shenzhen Ruidi Cultural Media Co., Ltd. (China)

Vocal Instructor

e-mail: 374958340@qq.com

ORCID iD: 0009-0005-0176-8358

## **A typology of soprano roles in W. A. Mozart's opera “*Le nozze di Figaro*”: The image of the Countess**

*The article is devoted to the development of a typology of soprano roles in W. A. Mozart's opera “Le nozze di Figaro”. Within the content-structural organization of this commedia per musica, the female images are represented by four soprano roles of different timbre profiles (except for Cherubino, who has a “breeches role”), each of which has its own dramaturgical function and individualized vocal “profile”. The diversity of the timbre-expressive and performative-stage possibilities of the operatic soprano in the genre expansiveness of Mozart's comedy through music is embodied in four contrasting female vocal “portraits” – Countess Almaviva, Susanna, Marcellina, and Barbarina – presented across a broad range of tessitura-related, semantic, and coloristic functions. The development of a vocal-performance typology of the soprano roles in Mozart's *Le nozze di Figaro*, which is of significant importance for the stage interpretation of one of the most frequently performed operas of the modern repertoire, is based on semantic-structural and performative criteria. The analysis of performance interpretations of Mozart's Countess is carried out with reference to the creative figures of legendary representatives of the lyric soprano voice – Elisabeth Schwarzkopf (1915–2006), Kiri Te Kanawa (b. 1944), and Renée Fleming (b. 1959), whose vocal careers flourished in the middle and second half of the twentieth century.*

© 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/>

**Keywords:** *performance operology; performance archetype; timbre-role type; timbre-character; individualized vocal “profile”; typology of vocal roles; vocal-timbre dramaturgy;*

### **Statement of the problem.**

W. A. Mozart's *Le nozze di Figaro* (1786) occupies an outstanding place in the history of musical theatre as an innovative example of the composer's interpretation of the opera *buffa* genre. The innovative treatment of genre in Mozart's masterpiece reaches exceptional depth in revealing new possibilities in the spheres of content, operatic forms, vocal-timbre dramaturgy, and the psychological characterization of personages; this also affected the performance interpretation of vocal roles. Within the content-structure of Mozart's *commedia per musica*, the female images are represented by four soprano roles of different timbre filling (if one don't take into account Cherubino as “a breeches role”), each of which, within this operatic “quartet”, has a specific dramaturgical function and an individualized vocal “profile”. The diversity of the timbre-expressive and performative-stage possibilities of the operatic soprano, which are contained as potential interpretive perspectives within the genre expansiveness of Mozart's *commedia per musica*, is represented by the composer in contrasting female vocal “portraits” – Countess Almaviva, Susanna, Marcellina, and Barbarina – embodied across a broad range of tessitura-related, semantic, and coloristic functions. The need to develop a vocal-performance typology of the soprano roles in Mozart's *Le nozze di Figaro*, whose diversification should proceed according to semantic-structural and performative criteria, is of great importance for the stage interpretation of one of the most frequently performed operas of the modern repertoire.

**Recent research and publications.** The recent studies incorporated into the present article may be divided, according to their thematic orientation, into two groups. The first includes the musicological studies by O. H. Roshchenko from 2025–2026, in which traditional approaches to understanding Mozart's opera *Le nozze di Figaro* are reconsidered.

Roshchenko's 2025 article interprets Mozart's *commedia per musica* from the standpoint of the reproduction within it of a sacred chronotope conditioned by the initiatory nature of the marriage rite (Roshchenko, 2025); the 2026 article is devoted to interpreting the female images of the opera as semantic doubles (Roshchenko, 2026).

The second thematic series of cited works, the propositions of which are introduced into the present article, consists of studies related to performance operology. First of all, preference should be given here to the dissertation by Chen Ke (2022), which sets out the foundations of the methodology and terminology of this new scholarly direction within musicology. The task of developing a typology of soprano roles and carrying out a performance-typological analysis of the female vocal roles in Mozart's *Le nozze di Figaro* determined the appeal to works, whose subject is the timbre phenomenon of the soprano voice differentiated by vocal types: coloratura soprano (Jiang Qin, 2022, 2025), lyric soprano (Wang Mingjie, 2020), and dramatic soprano (Milichenkova, 2020). The analysis of performance interpretations of Mozart's Countess based on the creative figures of three legendary lyric sopranos, whose vocal careers flourished in the middle and second half of the twentieth century, – Elisabeth Schwarzkopf (1915–2006), Kiri Te Kanawa (b. 1944), and Renée Fleming (b. 1959) – required reliance on judgments presented in newspaper and magazine essays by J. Kesting (2024), A. Billen (2006), J. von Rhein (2001), Ch. Michener (2001), and others.

**The purpose of the study** is to develop a methodology suitable for constructing a typology of soprano roles in W. A. Mozart's *Le nozze di Figaro*, focusing attention on determining the performance type of the image of Countess Almaviva within the content-structure of the *commedia per musica* as an artistic whole.

**Research methodology** is determined by the need to realize the aim of the work; its achievement is served by systemic-functional, comparative-typological, imagological, and performance-operological methods of analysis. The method of systemic-functional analysis is introduced in order to consider the soprano roles in Mozart's *Le nozze*

*di Figaro* as a system whose elements (that is, operatic roles) are endowed with certain timbre-semantic functions in revealing the content of the artistic whole. The method of comparative-typological analysis is used to differentiate stable vocal-dramaturgical archetypes (timbre-role types) of the opera's female characters, as well as to determine the ways of their performance interpretation in the process of realizing "timbre-characters" (Roshchenko & Chen Ke, 2024) in Mozart's *commedia per musica*. The performance-interpretive approach is applied to the analysis of specific interpretive practices (in particular, timbre, articulatory, and stage practices) that contribute to the formation of the semantic content of the images of female characters in the opera under study. The imagological method of analysis is used in this work to clarify the ways of embodying the individual performance peculiarities, particularly in the system of symbolic-functional and vocal-timbre dramaturgy of the opera, in interpretations of the image of Countess Almaviva created by outstanding singers of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> century: Renée Fleming, Elisabeth Schwarzkopf, and Kiri Te Kanawa. The performance-operological method of analysis is used at the level of its first stage, the essence of which consists in studying "the constituent elements of an opera-stage production" (Chen Ke, 2024: 19); in the present case, the first stage of the performance-operological analysis is connected with the analysis of interpretive approaches to performing the role of Countess Almaviva.

**The scholarly novelty** of the study lies in the development of approaches to a typological analysis of the soprano roles in W. A. Mozart's *Le nozze di Figaro*, as well as in the systematization of methods of vocal-stage embodiment of the image of Countess Almaviva known in performance practice.

### **Presentation of the main research material.**

A vocal-performance typology of operatic voices should be constructed according to the following criteria: semantic functions, range, tessitura, timbre, technical capacities, dramaturgical functions, and stage embodiment. Alongside the general criteria for classifying operatic voices, the development of a vocal-performance typology

should also consider the historical and individual-style properties embodied in the *opera-scenica*.

Taking into account the properties of the indicated system of criteria, the differentiation of vocal-performance voice types in Mozart's operas should consider the flexibility of their compositional treatment. The composer not only follows classifications established in the history of the genre but also transforms them in accordance with specific dramaturgical needs. Such flexibility is also characteristic of the treatment of the soprano roles in *Le nozze di Figaro*, which the composer presents across a broad spectrum of varieties from lyric to coloratura and character soprano. The systemic organization of the soprano roles is determined by the plot, in which the female images play a significant role in forming the content of the opera: the musical characterization of the operatic heroines is influenced both, by the development of the multi-level intrigue (unfolding simultaneously on different plot levels) and by the dynamics, through which the comic content emerges. Participating in the formation of dramatic conflicts, the female images serve as a driving force in the development of the operatic action. At the same time, the soprano roles contribute to the development not only of the female characters themselves but also, indirectly through ensemble scenes, of the male personages.

The interpretation of Mozart's *commedia per musica* presented in O. H. Roshchenko's article (Roshchenko, 2025) from the standpoint of the reproduction within it of features of the sacred chronotope conditioned by the initiatory nature of the marriage rite makes it possible to offer an original interpretation of the vocal roles, proceeding not only from the customary *buffa* content of the *commedia per musica* but also from the mythologized content hidden in the marriage rite. Roshchenko's concept, according to which the female characters of the opera appear as semantic doubles, whose roles variably represent the archetypes of the bride, Engel und Schelmin (angel and mischievous girl), and the soubrette (in its different national and timbre-typological variants), has not only purely theoretical but also practical significance. Taking into account, in the process of stage interpretation of the opera's female roles,

the shared archetypal features (Roshchenko, 2026) contributes to the deepening and renewal of traditions of performance interpretation, since in this case the four soprano roles of different characters are united not only by timbre-semantic antitheticality but also by the unity of archetypal self-expression, although it is presented in each female image with a different degree of fullness and consistency.

Countess Almaviva is one of the most profound female images in Mozart's operatic oeuvre; she may be defined as a kind of "exemplary" formation of the lyric soprano role (full lyric soprano) in the composer's work, supplemented by elements of soprano *spinto*.

If, according to Jiang Qin (2022: 211–212), the coloratura soprano should be characterized, in addition to a combination of ornamental technique and improvisational embellishment, by flexibility and agility of the voice and by a certain metallic quality and coldness of timbre, and if the dramatic soprano, according to N. F. Milichenkova, is distinguished by a "heroic complex of expressivity", female self-sacrifice, suffering and martyrdom, and "richness of spiritual gift" (Milichenkova, 2020: 244, 245), then the features of the lyric soprano, according to Wang Mingjie (2020: 90), are "total lyricization" of the singing range, the concentration in lyric singing of "voice instrumentalism" (Wang Mingjie, 2020: 18), "lyrical fullness of elevation above everyday existence" (Ibid.: 77), "feminine expression of lyricism" (Ibid.: 78), "supra-individualized typologism <...> and individualized manifestation in the image of the high sorrow of *Lamento*" (Ibid.: 75).

According to the general characteristics of the lyric soprano, the image of Countess Almaviva appears as a specific center of operatic lyricism, which extends to varying degrees to all the roles of the female quartet. Since the image of the Countess has the significance of the lyrical center of Mozart's opera, the reflections of whose lyricism are cast upon the vocal portraits of the other female characters, it is appropriate within the scope of the present article to devote primary attention to the analysis of the timbre-character of this heroine.

The specificity of Mozart's paradigm in forming the lyric soprano role in *Le nozze di Figaro* lies in supplementing this timbre-role type with elements of *spinto*, manifested in the combination of a soft timbre and dramatic tension in the realization of the operatic image. The vocal line of the character, whose performance is entrusted to a lyric soprano endowed with *spinto* features, requires in Mozart's operas a broad range (approximately  $c^1$ – $b^2$ ), flexibility of sound, and the ability to sustain prolonged singing in the middle and upper registers, where the voice must sound natural, gentle, and noble. Unlike Susanna's role, the Countess's role does not require from the singer exceptionally light agility or extreme high notes; however, it requires both equality of vocal sound across all registers and the ability to create long cantilena phrases. Thanks to these properties of the operatic voice, sadness, dignity, and tenderness are organically combined in the image of the heroine, along with a certain determination necessary for the struggle for her own happiness. Thus, the timbre properties inherent in the lyric soprano with *spinto* features in Mozart's opera require from the performer not only an objectively beautiful voice but also the reproduction of such qualities of the heroine as spiritual maturity, psychological multidimensionality, and depth of inner world.

With regard to the technical requirements traditionally associated with performing the role of the Countess, it should be noted that its basis is cantilena singing, namely long, smooth phrases built on legato. Meeting these technical requirements is made possible by the performer's possession of such professional qualities as even breath control, necessary for sustaining long musical phrases, and soft dynamics without loss of support, which contributes to continuity of sound production. Although coloratura elements are not dominant in the Countess's role, the presence of small-scale ornamentation, rapid passages (especially in ensembles), and refined melismas nevertheless testifies to a special kind of virtuosity inherent in this operatic role. In the role of Mozart's Countess one observes a common feature of lyrical coloratura singing that it can be defined as vocal, that is voice-based, instrumentalism – in accordance to the philosophical concept of music, which represents the voice as the first

instrument in the human body (Chernets & Markova, 2026). Nevertheless, unlike the role of the Queen of the Night, the coloratura features introduced into the role of Countess Almaviva do not have a cold, external, “rationally triumphant” character; rather, they acquire the meaning of expressing the tension of the heroine’s spiritual state and the refinement of her feelings.

Of considerable importance for understanding the image of the Countess in its lyric-soprano timbre embodiment is the lyrical genesis of the ritual-cult (Wang Mingjie, 2020: 30–35). The lyrical nature of the vocal timbre of Mozart’s Rosina as a prerequisite for reproducing the cult corresponds to the properties of the sacred *chronotope* of the *commedia per musica* established by O. H. Roshchenko, among which are “the initiatory essence of the wedding ritual, the interaction of centripetal and centrifugal features, the presence of binary oppositions, and the intersection of the properties of solar, lunar, and twin myths” (Roshchenko, 2025: 35).

An analysis of the dramaturgy of Mozart’s *Le nozze di Figaro* makes it possible to conclude that the psychological and social condition of a character influences his or her performance archetype. As for Mozart’s Countess, her performance archetype is based on the general properties of the image of the lyrical heroine, who is characterized by inner dignity, nobility, restraint, emotional maturity, aristocracy in the expression of feeling, and the embodiment of a spiritual core within the carnivalesque diversity of comic opera.

The complex of these qualities distinguishes the performance archetype of the Countess from the other heroines, who are also represented within the soprano range: for example, Susanna, who is mobile, “earthly”, and vividly theatrical, or Marcellina, a grotesquely comic character whose vengefulness is rapidly transformed into maternal tenderness. The performance archetype of the Countess is conditioned by her existence in the sphere of ideal memories at a time of grievous loss, by the nurturing of hope for the return of the happiness of lost love, and finally by her awakening to active participation in resolving her own fate. The role of the Countess – the lyrical heroine – is saturated with long cantilena phrases, broad legato, emotional tension, elements of noble heroics, and

an almost complete absence of comic “strokes”. The vocal timbre of the lyric soprano with elements of *spinto* becomes a means of reproducing the “portrait” of the operatic heroine, reflecting her mode of thought, character, disposition, social status, and spiritual world. The image of the operatic Countess balances the general comic quality of the opera: a lyrical drama is introduced into the frenzy of carnivalesque action. The dramaturgical line of the Countess’s development passes through such points in the action as longing for lost love, exposure of the Count’s treacherous designs, support for Susanna and Figaro, a travesty that is both salvific and accusatory, and final forgiveness as a means of resolving the marital conflict. The performance dramaturgy of the Countess must be built not only on the representation of this character as suffering but also as actively acting and capable of directing the play action of the *commedia per musica*.

In the Countess’s solo scenes one observes the evolution of the heroine’s state from loneliness and inner pain caused by the loss of love toward hope for the restoration of harmony, the ability to struggle for happiness, and readiness for forgiveness. Not only the solo scenes but also the ensemble scenes involving the Countess are important in constructing the logic of performance dramaturgy. The Countess’s voice, filled with lyrical depth, unites the vocal parts in ensembles into a coherent vertical structure, creating an emotional-timbre balance among them. Particularly significant among the ensemble scenes involving the Countess are the duet with Susanna “*Sull’aria*” (“On the Breeze”), the finales of Acts II and IV, and the travesty scenes. In the duet “*Sull’aria*” the Countess’s voice must sound restrained and chamber-like. Regarding the dramaturgical role of this duet treated by the composer and his librettist as a key moment in the opera and developing the relationships between the two women, I. Woodfield emphasized that the temporary rapprochement of the female characters is an important phase in the formation of the operatic concept (Woodfield, 2018): here, the female characters act as a single coalition, changing the balance of forces operating within the musical drama.

A performance analysis of the Countess's role may appropriately be carried out by considering the performance interpretations of legendary lyric sopranos of the middle and second half of the twentieth century – Elisabeth Schwarzkopf, Kiri Te Kanawa, and Renée Fleming. The choice of these three emblematic singers of the great operatic era for analyzing the performance of the Countess's role is determined by the fact that each of their interpretations is guided by adherence to a particular performance archetype, while the realization of its integrity reveals individualized properties of the character's "portrait".

Awareness of the tragic contradictions in the artistic fate of Elisabeth Schwarzkopf – one of the most controversial representatives of *"the twisted muse"* of the Third Reich, as Michael H. Kater formulated it in the title of his famous book (Kater, 1997) – did not diminish the extremely high evaluation of the German soprano's mastery, "one of the most accomplished artists of her time ... whose art I much admire", as the same researcher said (Ibid.: viii). Even today, at the beginning of the twenty-first century, Elisabeth Schwarzkopf, according to press estimates, is still regarded as an outstanding German soprano, "one of the most distinguished and influential singers of the 20<sup>th</sup> century" (Blyth, 2006), and "one of the supreme interpreters of Mozart..." (Pasles, 2006).

The vocal-stage realization of the image of Mozart's Countess in Schwarzkopf's performance is distinguished by a detached and stylized reading. In performing the aria *"Dove sono"*, Elisabeth Schwarzkopf gravitates toward a rationalized interpretation of the Countess's image, as if raising it above the passions. Clear diction, a well-calculated and restrained performative flawlessness in presenting the affects, allow one to define the emotional state of the operatic heroine, who experiences an inner drama, as imbued with aristocratic asceticism. In Elisabeth Schwarzkopf's performance, if we use the formulation of Ukrainian scientists regarding the experience of sacred music, the "beauty of the lyrical" finds its realization in a "syncretic fusion of supra-personal and personal expression" (Androsova, Markova, 2022: 167).

The full lyric-soprano voice of Kiri Te Kanawa is described by the *Chicago Tribune*'s critic John von Rhein: "Her creamy tone – mellow yet vibrant, warm, ample and unforced..." (Rhein, 2001). Continuing the performance tradition of Elisabeth Schwarzkopf, Kiri Te Kanawa presents Mozart's heroine as an ideal of aristocracy. Behind her individualized performance approach to reproducing the image of the operatic heroine, one can clearly perceive the influence of various vocal schools, the general directorial concept, and the aesthetic concepts of modern musical theatre. The Countess's aria "*Porgi, amor*" ("Grant, Love") in Kiri Te Kanawa's performance is distinguished by an almost royal distancing from her own pain, the preservation of aristocratic icy calm, and porcelain-like immobile beauty.

Renée Fleming, an American operatic diva and one of the best-known sopranos of the last quarter of the twentieth and the beginning of the twenty-first century, known for performing roles in the operas by W. A. Mozart and R. Strauss on the world's leading operatic stages (including the Metropolitan Opera, the Royal Opera House, and the Vienna State Opera), interprets the image of Mozart's Countess on the basis of a fundamentally different approach from that of her distinguished predecessors. In Renée Fleming's performance, Mozart's Countess, while preserving nobility, seems to break beyond the circle of strict limitations in the expression of feeling. The Countess's role in Fleming's performance is characterized by a "breakthrough" into the sphere of open lyricism and emotional frankness; in the spiritual warmth that the performer sincerely gives to the heroine, the cold ice of her suffering seems to melt.

The well-known critic Charles Michener wrote about the singer's vocal qualities: "Fleming's voice is robust yet feminine, with a velvety sheen. It contains the two qualities – grandeur and pathos – that are essential for portraying the mostly pure-hearted but rejected heroines who form the core of her operatic repertory" (Michener, 2001). The singer's "velvety" timbre is distinguished by a special warmth, which her voice seems to radiate especially in the middle register, contributing to the creation of the image of an emotionally profound and mature woman. Yet this breakthrough

of emotionalism does not mean that Mozart's Countess in R. Fleming's performance is marked by excessive dramatism, affectation, or pseudo-romantic exaltation. On the contrary, the singer creates a noble image whose inner tragedy is concealed by emotional restraint. This is supported by such qualities of the lyric soprano possessed by the American operatic diva as soft cantilena, long breath in rendering an extended musical phrase, noble timbre, controlled dynamics, smooth and broad legato, the naturalness of the vocal line without "forcing" the upper notes, and an aristocratic manner of singing. Excluding demonstrativeness in the representation of despair from her interpretation of the Countess, Renée Fleming emphasizes the reproduction of academic purity of style, classical beauty of vocal intonation, and emotional tension free from veristic hyperbole.

The performance of the Countess's arias "*Porgi, amor*" and "*Dove sono*" ("Where are they?") is distinguished by interpretive refinement and demonstrates important qualities of Mozartian vocal style: the harmony of rational and emotional principles, the relief-like clarity of vocal phrasing, the clarity and expressiveness of the intoned (sung) word, and the gradual growth of inner tension on the path toward culmination. In the singer's interpretation, the aria "*Porgi, amor*" acquires the meaning of a prayer; performing the aria at a slow tempo, on a broad breath, and without excessive rubato, the singer creates an image far removed from the type of a hysterical victim: her Countess is capable of controlling her pain.

As for the aria "*Dove sono*", its performance may be interpreted as the embodiment of the heroine's psychology of memory, the principal typological marker of which lies in the opposition of states of her soul: memories of past happiness are contrasted with the disappointment that colors the perception of the present. The character of the aria's content depends on the singer's interpretation: it may be understood both, as an inner drama dominated by the conflicted juxtaposition of ideal memories and sad reality, and as a contrast of light and shadow. Renée Fleming chooses an interpretation of the aria based on the reproduction of the contrast between bright memories and the twilight

sadness of the present. A number of factors used by the singer contribute to the reproduction of contrasting dramaturgy in the performance interpretation of the aria. The most important among them is the subtlety, tenderness, and softness with which she renders transitions between dynamic shades and registers, smoothing the polarity of the juxtaposition of joy and sorrow that succeed one another in the heroine's soul. Thus, Renée Fleming reproduces a typical feature of Mozart's worldview: between light and shadow (life and death, paradise and hell) there is no impenetrable boundary; on the contrary, they are correlated on the basis of the principle of interpenetration.

Since the image of the Countess is revealed to a considerable extent in ensemble scenes, attention should be devoted to Renée Fleming's performance approach to the ensemble representation of Rosina's image. In this case, one should proceed from two performance principles that characterize the Countess's role in the American singer's performance. First, Renée Fleming adheres to the main criteria of ensemble performance as a principle of Mozartian operatic theatre. Mozart's ensemble theatre requires the observance of vocal-timbre equilibrium among the roles and the interaction of "timbre-characters" (a term of Roshchenko and Chen Ke, 2024). Second, while preserving the main features of the heroine as a noble and refined lady throughout all stages of the operatic action, Renée Fleming in the ensemble scenes involving the Countess maintains stable signs of her performance interpretation of the character: inner dignity, nobility, refinement, and "high style". These features, as performance dominants of the vocal-stage interpretation of the Countess, make it possible to conclude that in Fleming's interpretation this character appears not only as the embodiment of the opera-seria tradition within an innovatively interpreted *commedia per musica*, but also as a Mozartian anticipation of the role of the lyric soprano timbre-role type in nineteenth-century opera as a means of lyricizing musical drama.

### **Conclusion.**

The female quartet in W. A. Mozart's *Le nozze di Figaro* is a poly-character system formed by four soprano roles belonging to different

timbre-role types. The features of doubleness that unite the female characters – the reproduction of shared archetypal features of the bride, different types of soubrette, and Engel und Schelmin, that is, the angel and the mischievous girl (Roshchenko, 2026) – do not exclude the individualized content of each role, presented in the corresponding timbre-role type. The performance-typological analysis of the Countess's role as realized by legendary singers of the middle and second half of the twentieth century – Elisabeth Schwarzkopf, Kiri Te Kanawa, and Renée Fleming – makes it possible to draw the following conclusion: in the stage interpretation of the image, the traditions of opera *seria* acquire leading significance, since the intonational properties of the thematic material of the heroine's arias correspond precisely to "*seria*" operatic poetics. By contrast, the comic component in the intonational dramaturgy of the Countess's image, represented mainly in ensemble scenes, remains on the periphery of the singers' performative attention. The dominant significance of opera-*seria* features in the performance disclosure of the heroine of the *commedia per musica* contributes to the deepening of the contrast between the Countess and characters more typical of opera *buffa*, such as Susanna, Marcellina, and Barbarina.

The performance analysis of Mozart's Countess leads to the following conclusion: Renée Fleming's interpretation most fully reproduces the archetypal properties of the operatic image, since it is distinguished by the harmony of the rational and the emotional characteristic of Mozart's style. Unlike Elisabeth Schwarzkopf, Renée Fleming builds the structure of the heroine's vocal phrases on the basis of following Mozart's principle of subordinating the sung word to the logic of melodic development. The Countess in Kiri Te Kanawa's interpretation appears as a beautiful porcelain figure; by contrast, Renée Fleming's vocal timbre radiates such sincere warmth that the icy self-control of the operatic heroine seems to melt within it. Since, in the American singer's interpretation, noble aristocracy is not displaced but supplemented by sincere emotionality, the image of the Countess acquires the significance both of an ideal heroine

in the Mozartian understanding and of a performance model, in which the rational and the emotional are harmoniously combined.

***The prospects of the study*** lie in extending the method of performance-typological analysis of female and male roles to other operas by W. A. Mozart, as well as in deepening the interpretive aspect through the inclusion of a broader range of performance interpretations.

## REFERENCES

- Androsova, D. V. & Markova, O. M. (2022). Musical aesthetics – philosophy of music: genesis and current modernity of musicology. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts herald*, (3), 162–168. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266097> [in Ukrainian].
- Billen, A. (2006, May 16). A most undramatic exit for a prima donna. *The Times*. <https://web.archive.org/web/20250119181659/https://www.thetimes.com/article/a-most-undramatic-exit-for-a-prima-donna-62gpqv2lfml> [in English].
- Blyth, A. (2006, Aug. 4). Dame Elisabeth Schwarzkopf. *The Guardian*. [https://www.theguardian.com/news/2006/aug/04/guardianobituar](https://www.theguardian.com/news/2006/aug/04/guardianobituaries.artsobituar) ies [in English].
- Chen Ke. (2024). *Performance operology: methodology, terminology, analysis*. [PhD diss., Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts]. KhNUAR. <https://repo.num.kharkiv.ua/items/7f839c80-16eb-4792-ac3e-b6193c63904b> [in Ukrainian].
- Chernets, V. H. & Markova, O. M. (2026). *Philosophy of the instrument – philosophy of music: A current aspect of Ukrainian studies* (Part 1). Lira-K Publishing House [in Ukrainian].
- Jiang Qin (2022). The timbre-role of the coloratura soprano in the semantic reference points of an operatic work. *Aspects of historical musicology, XXIX*, 204–216. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.11> [in Ukrainian].
- Jiang Qin (2025). *The timbre-role of coloratura soprano in contemporary performance practice* [PhD diss., Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts] [in Ukrainian].
- Kater, M. H. (1997). *The twisted muse: musicians and their music in the Third Reich* (1<sup>st</sup> ed.). Oxford University Press [in English].
- Kesting, J. (2024, March 6). Was für eine schöne Stimme! [What a beautiful voice!]. *Frankfurter Allgemeine*. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/musik-und-buehne/die-saengerin-kiri-te-kanawa-wird-80-19565560.html> [in German].

- Michener, Ch. (2001, November 12). American diva: The world's most beautiful voice belongs to a nice girl from Rochester. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2001/11/12/american-diva> [in English].
- Milichenkova, N. F. (2020). Dramatic soprano as a timbre-role type in its refraction in the role of Lisa from P. Tchaikovsky's "The Queen of Spades". *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts herald*, 2, 241–246 [in Ukrainian].
- Pasles, Ch. (2006, Aug. 4). Elisabeth Schwarzkopf, 90; Soprano Brought Elegance, Perfectionism to Opera Roles, Lieder. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2006-aug-04-me-schwarzkopf4-story.html> [in English].
- [Rhein, J. von]. (2001, July 30). Kiri Te Kanawa sails at Ravinia. *Chicago Tribune*. <https://www.chicagotribune.com/2001/07/30/kiri-te-kanawa-sails-at-ravinia/> [in English].
- Roshchenko, O. H. & Chen Ke (2024). Timbre-character as a category of performing operology. *Musicological thought of Dnipropetrovsk region*, (26), 340–354. <https://doi.org/10.33287/222425> [in Ukrainian].
- Roshchenko, O. H. (2025). Sacral chronotope of "Le nozze di Figaro" by W. A. Mozart. *Aspects of historical musicology*, 41, 35–50. <https://doi.org/10.34064/khnum2-41.02> [in Ukrainian].
- Roshchenko, O. H. (2026). The logic of the functioning of timbre-semantic doubles in W. A. Mozart's comedia per musica "Le nozze di Figaro". *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (145), 72–84. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2026.145.356091> [in Ukrainian].
- Wang Mingjie (2020). *Lyrical semantics of female images in the operatic work by G. Donizetti, Ch. Gounod, M. Rimsky-Korsakov, G. Puccini* [PhD diss., A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music] [in Ukrainian].
- Woodfield, I. (2018). 'Che soave zeffiretto' and the Structure of Act 3 of Le nozze di Figaro. *Journal of the Royal Musical Association*, 143(1), 89–136. <https://doi.org/10.1080/02690403.2018.1434345> [in English].

## ЛІТЕРАТУРА

- Андросова, Д. В., & Маркова, О. М. (2022). Музична естетика – філософія музики: генеза та актуальна сучасність музикознавства. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (3), 162–168. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266097>

- Ван Мінцзе (2020). *Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римського-Корсакова, Дж. Пуччіні* [Дис. ... канд. мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової].
- Міліченкова, Н. Ф. (2020). Драматичне сопрано як тембр-амплуа в його переломленні в партії Лізи з «Пікової дами» П. Чайковського. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 241–246.
- Рощенко, О. Г. (2025). Сакральний хронотоп «Le nozze di Figaro» В. А. Моцарта. *Аспекти історичного музикознавства*, 41, 35–50. <https://doi.org/10.34064/khnum2-41.02>
- Рощенко, О. Г. (2026). Логіка функціонування темброво-семантичних двійників у *comedia per musica* В. А. Моцарта «Le nozze di Figaro». *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, (145), 72–84. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2026.145.356091>
- Рощенко, О. Г., & Чен Ке (2024). Тембр-характер як категорія виконавської оперології. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, (26), 340–354. <https://doi.org/10.33287/222425>
- Цзян Цінь (2022). Тембр-амплуа колоратурного сопрано у смислових орієнтирах оперного твору. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIX, 204–216. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.11>
- Цзян Цінь (2025). *Тембр-амплуа колоратурного сопрано у сучасній виконавській практиці* [Дис. ... доктора філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Чен Ке. (2024). *Виконавська оперологія: методологія, термінологія, аналіз* [Дис. ... доктора філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. KhNUAR. <https://repo.num.kharkiv.ua/items/7f839c80-16eb-4792-ac3e-b6193c63904b>
- Чернець, В. Г., & Маркова, О. М. (2026). *Філософія інструмента – філософія музики: актуальний українознавчий аспект*. (Ч. 1). Ліпа-К.
- Billen, A. (2006, May 16). A most undramatic exit for a prima donna. *The Times*. <https://web.archive.org/web/20250119181659/https://www.thetimes.com/article/a-most-undramatic-exit-for-a-prima-donna-62gpgv2lfnl>
- Blyth, A. (2006, Aug. 4). Dame Elisabeth Schwarzkopf. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/news/2006/aug/04/guardianobituaries.artsobituaries>
- Kater, M. H. (1997). *The twisted muse: musicians and their music in the Third Reich* (1st ed.). Oxford University Press [in English].

- Kesting, J. (2024, March 6). Was für eine schöne Stimme! *Frankfurter Allgemeine*. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/musik-und-buehne/die-saengerin-kiri-te-kanawa-wird-80-19565560.html>
- Michener, Ch. (2001, November 12). American diva: The world's most beautiful voice belongs to a nice girl from Rochester. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2001/11/12/american-diva>
- Pasles, Ch. (2006, Aug. 4). Elisabeth Schwarzkopf, 90; Soprano Brought Elegance, Perfectionism to Opera Roles, Lieder. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2006-aug-04-me-schwarzkopf4-story.html>
- [Rhein, J. von]. (2001, July 30). Kiri Te Kanawa sails at Ravinia. *Chicago Tribune*. <https://www.chicagotribune.com/2001/07/30/kiri-te-kanawa-sails-at-ravinia/>
- Woodfield, I. (2018). 'Che soave zeffiretto' and the Structure of Act 3 of *Le nozze di Figaro*. *Journal of the Royal Musical Association*, 143(1), 89–136. <https://doi.org/10.1080/02690403.2018.1434345>

### Цюй Шуйн

Ruidi Cultural Media Co., Ltd., м. Шенжень (Китай)

викладач вокалу

e-mail: 374958340@qq.com

ORCID iD: 0009-0005-0176-8358

## Типологія сопранових партій в опері В. А. Моцарта «*Le nozze di Figaro*»: образ Графіні

**Постановка проблеми.** Жіночі образи у змістовій структурі *commedia per musica* В. А. Моцарта «*Le nozze di Figaro*» представлені чотирма різноманітними сопрановими партіями (якщо не враховувати партію Керубіно як травестійну), кожна з яких має своєрідну драматургічну функцію та індивідуалізований вокальний «профіль». Актуальність обраної для дослідження теми зумовлена тим, що вокально-виконавська типологізація партій сопрано, здійснена на основі систематизації змістово-структурних і виконавських показників, має важливе практичне значення у процесі сценічної інтерпретації однієї з найрепертуарніших опер сучасності.

**Мета, методологія та новизна дослідження.** Мета статті полягає у розробці типології сопранових партій в опері В. А. Моцарта «*Весілля Фігаро*». Представлене дослідження базується на взаємодії системно-функціонального,

порівняльно-типологічного, імагологічного, виконавсько-оперологічного методів аналізу. Його новизна полягає в розробці наукових підходів до здійснення типологічного аналізу сопранових партій опери В. А. Моцарта «*Le nozze di Figaro*», а також систематизації способів вокально-сценічного втілення образу Графині Альмавіва, відомих у виконавській практиці.

**Результати дослідження.** Жіночий кuartет в опері В. А. Моцарта «*Le nozze di Figaro*» тлумачений як поліперсонажна система, утворена чотирма сопрановими партіями в різних тембрах-амплуа. Ознаки двійниковості, що об'єднують жіночі персонажі (визначені О. Г. Роценко спільні архетипові ознаки нареченої, різних типів субретки, *Engel* та *Schelmin*), не виключають індивідуалізованого змісту кожної жіночої ролі. Аналіз партії Графині, відтвореної Елізабет Шварцкопф (*Elisabeth Schwarzkopf*), Кірі Те Канава (*Kiri Te Kanawa*), Рене Флемінг (*Renée Fleming*) показав: у сценічній інтерпретації образу провідного значення набувають традиції *opera-seria*, тоді як комедійна складова, репрезентована в ансамблевих сценах, залишається на периферії виконавської уваги. Тлумачення образу Графині як героїні *opera-seria* поглиблює контраст між жіночими персонажами, типовими для *opera-buffa* (Сюзанна, Марцеліна, Барберіна).

**Висновки.** Образ Графині в інтерпретації Рене Флемінг найбільш повно відтворює властивості стилю В. А. Моцарта – гармонію раціонального і емоційного, підкорення проспіваного слова логіці мелодичного розвитку. Графиня в інтерпретації Кірі Те Канава постає як прекрасна порцелянова фігурка; натомість вокальний тембр Рене Флемінг випромінює таке щире тепло, що в ньому немовби тане крижане самовладання оперної героїні. Оскільки в інтерпретації американської співачки шляхетний аристократизм не витісняє щирі емоційність, але доповнює її, образ Графині набуває значення як ідеальної героїні в моцартівському розумінні, так і виконавського еталону, у якому гармонійно поєднуються раціональне та емоційне.

**Ключові слова:** виконавська оперологія; виконавський архетип; тембр-амплуа; тембр-характер; індивідуалізований вокальний «профіль»; вокально-темброва драматургія; типологія вокальних партій.

Стаття надійшла до редакції 11.05.2026,  
рекомендована до друку 1.06.2026, оприлюднена 29.06.2026.

УДК 378.6:78(477.54):792.54.022.8.091:[78.071.1(450)(092):782

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-79.04>**Тищенко Кирило Михайлович**Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірант кафедри історії української та зарубіжної музикиe-mail: [kirill.tishchenko.1999@gmail.com](mailto:kirill.tishchenko.1999@gmail.com)

ORCID iD: 0009-0004-5783-8258

**«Гордий бранець» Дж. Перголезі в Оперній студії  
ХНУМ імені І. П. Котляревського: виконавська рецепція**

*У статті надано відомості про першу в Україні постановку опери Дж. Перголезі «Гордий бранець», що відбулася в Оперній студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського у 2025 році. На відміну від «Служниці-пані», яка, за задумом автора, була частиною «Гордого бранця», останній довгий час залишався поза увагою поціновувачів музичного мистецтва, що спричинено декількома факторами: доволі запутаним сюжетом, специфічним складом виконавців (тенор, сопрано, мецо-сопрано і три партії, призначені для кастратів) та високими вимогами щодо їхньої вокальної майстерності. Здійснено виконавській аналіз партії головного героя опери, Сострата. Окреслено базові параметри режисерського задуму спектаклю, що вплинули на процес його підготовки та визначили успіх постановки. Підкреслено, що звернення до маловідомих («нерепертуарних») творів барокових композиторів, зумовлене об'єктивними обставинами (зокрема, наявним у навчальному театрі складом виконавців), може стати не лише вдалим педагогічним експериментом, але й вплинути на сценічну долю певного твору, його актуалізацію.*

**Ключові слова:** опера; мистецтво Бароко; творчість Дж. Перголезі; вокальне виконавство; оперна студія ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Постановка проблеми.**

Барокова опера – важлива складова сучасного музичного мистецтва. Процес її відродження та переосмислення розпочався у першій

© 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/>

чверті минулого століття, коли відбулися постановки, зокрема, «Орфея» К. Монтеверді в Парижі (1911) та «Юлія Цезаря в Єгипті» / «*Giulio Cesare in Egitto*» Г. Ф. Генделя у Геттінгені (1922). Відтак кількість оперних творів, що «повертаються на сцену», збільшується з кожним роком, що знову й знову актуалізує питання щодо специфіки барокового мистецтва як такого й, зокрема, вокально-інструментального виконавства, як і необхідності додактової підготовки / налаштування публіки і, зрештою, цінності окремих творів.

Чому з незліченної кількості барокових опер режисери-постановники обирають певні? Чому деякі з цих творів стають частиною репертуару оперних театрів, а інші – мають лише поодинокі виконання? Спробуємо знайти відповіді на ці питання на прикладі постановки опери «*Il prigionier superbo*» / «Гордий бранець» Дж. Перголезі, що вперше в Україні відбулася в оперній студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського у 2025 році<sup>1</sup>.

**Метою статті** є окреслення базових параметрів режисерського задуму спектаклю та здійснення виконавського аналізу партії головного героя опери – Сострата.

**Новизна дослідження** зумовлена обраним матеріалом, що ним стала всеукраїнська прем'єра опери Дж. Перголезі «Гордий бранець», аналіз якої запропоновано у роботі.

**Останні дослідження та публікації за темою.** Опера «Гордий бранець» Дж. Перголезі поки що не стала предметом великої кількості досліджень, попри існування сучасного критичного видання партитури цього твору (Pergolesi, 2017) одним з найвідоміших у світі музичних видавництв, «Ricordi», на сайті якого можна знайти не тільки інформацію щодо партитури, але й обґрунтування редакційних рішень стосовно варіантів нотних копій і рукописів твору. У вільному доступі також є рецензії на постановку «Гордого бранця» у межах

---

<sup>1</sup> Відеозапис виконання доступний на ресурсі *YouTube*, див. посилання: (ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025) у списку використаних відео- / аудіоматеріалів наприкінці статті.

спеціалізованого фестивалю «*Festival Pergolesi Spontini*» 2009 року (режисер-постановник – Хеннінг Брокгаус / *Henning Brockhaus*, диригент – Коррадо Роваріс / *Corrado Rovaris*)<sup>2</sup>, можна знайти нотатки щодо її режисерської концепції та виконавські інтерпретації тощо (NonSoloCinema, 2009). Цікаве прочитання режисерської концепції пропонує у своїй рецензії, опублікованій на веб-сайті *gothicNetwork*, Даніела Пуджоні: «Режисер Х. Брокгаус побудував свою постановку як зустріч далеких світів: наша епоха з її співаками у сучасному вбранні, підібраному під тип голосу (жінки в жіночому одязі, навіть якщо вони грають чоловічі ролі, і лише тенор – у чоловічому). Вокальні виконавці, виходячи на сцену, занурюються у добу Бароко, віддалену від нас у часі та світогляді, взаємодіючи з гарними маріонетками, одягненими у барокові костюми, що відповідають персонажу, якого вони представляють. Ця ідея виникла у Х. Брокгауса завдяки натхненню японським театром “Бунраку”» (Puggioni, 2009).

Що ж стосується безпосередньо постановки Оперної студії ХНУМ імені І. П. Котляревського у Харкові, то вона отримала висвітлення переважно через інформаційні регіональні медіа та портали культурних новин: Укрінформ (2025, 27 трав.), Інфосіті (Голосний, 2025), Редпост (Парфенова, 2025), радіо Накипіло (Носков, 2025)<sup>3</sup>, український інтернет-журнал «Музика» (Анфілова, 2025).

**Методологія дослідження.** Методологічну основу дослідження становить комплекс наукових підходів, спрямованих на всебічний аналіз опери Дж. Перголезі «Гордий бранець» та її постановки в Оперній студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. У процесі роботи застосовано історико-культурологічний метод, що дозволило окреслити історію створення опери та її місце у розвитку музичного театру першої половини XVIII століття. Інтерпретологічний аналіз сприяв розкриттю жанрової

---

<sup>2</sup> Відеозапис виконання на ресурсі *YouTube* див. за посиланням у списку використаних відео- / аудіоматеріалів: (Favola in musica, 2020).

<sup>3</sup> Посилання наведене у списку використаних відео- / аудіоматеріалів.

специфіки, особливостей драматургії та вокальних характеристик персонажів, взаємодії музичного й сценічного планів у сучасній постановці твору Дж. Перголезі. Метод виконавського аналізу дав змогу критично оцінити власний досвід участі автора статті у постановці через систематизацію матеріалу (відеозаписів репетицій та прем'єрного показу опери, публікацій у пресі).

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Джованні Баттіста Перголезі (1710–1736) – один із найяскравіших композиторів доби пізнього Бароко та представників неаполітанської композиторської школи. Його ім'я асоціюється насамперед із зародженням опери-*buffa*, а також із шедеврами духовної музики, зокрема знаменитою «*Stabat Mater*». Відомо, що музичну освіту композитор здобув у Неаполі, у Консерваторії *Poveri di Gesù Cristo* (в перекладі з італійської – Консерваторії бідних Ісуса Христа) – одному з провідних центрів музичної освіти Європи XVIII століття. Серед учителів Дж. Перголезі, який навчався не тільки композиції, а й гри на скрипці, органі та вокалу, були такі видатні майстри, як Гаetano Греко / *Gaetano Greco* (1657–1728) та Франческо Дуранте / *Francesco Durante* (1684–1755). Дж. Перголезі прожив лише 26 років, проте обсяг його спадку вражає: це шість опер, кантати, меси, симфонії та концерти.

Особливе значення має саме оперна творчість композитора, що вплинула на становлення та розвиток опери-*buffa* й художні пошуки К. В. Глюка, В. А. Моцарта та інших композиторів наступних епох. «Служниця-пані» / «*La serva padrona*» Дж. Перголезі, написана в 1733 році як інтермецо, що виконувалося між актами опери-*seria*, згодом стала дуже популярною та навіть викликала відому в історії музики «війну буфонів» / «*Querelle des Bouffons*» у Франції після 1 серпня 1752 року, дати першої вистави «Служниці-пані» мандрівною буфонною трупкою. Відомості про це залишив, наприклад, Ж.-Ж. Руссо: «Увесь Париж розділився на дві партії, більш розпалені, ніж якби йшлося про державну чи релігійну справу. Одна, більш могутня та численна, що складалася з вельмож, багатих людей і жінок, підтримувала французьку музику; інша, більш жвава, горда,

сповнена ентузіазму, складалася зі справжніх знавців, талановитих людей, геніїв» (Rousseau, 2004 / 1782: 388).

Ця опера й сьогодні входить до репертуару театрів усього світу – й як окремих твір, і в поєднанні з іншими короткими операми або як інтерлюдія. «Служницю-пані» можна почути та побачити на багатьох театральних сценах: у відомому своїми інноваційними постановками барокової опери *Pinchgut Opera* (Сідней, Австралія), де опера йде під назвою «*Maid Made Boss*» (режисер Юджин Лінч / Eugene Lynch), у *Polska Opera Królewska* (Варшава, Польща), режисер Їтка Стокальська / Jitka Stokalska; в Україні вистава включена до репертуару Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької (режисер-постановник – заслужена діячка мистецтв України Галина Воловецька), Одеського національного академічного театру опери та балету (режисер-постановник Оксана Тараненко), Національного академічного театру опери та балету імені Тараса Шевченка (режисер-постановник Тамара Трунова).

Цікаво, що в 1733 році Дж. Перголезі написав ще одну оперу, «Гордий бранець», сценічна доля якої склалася зовсім по-іншому, хоча «Служниця-пані» «проросла» саме з її вставних комічних сцен. Прем'єра «Гордого бранця» відбулася в театрі Сан-Бартоломео в Неаполі та була приурочена до святкування дня народження імператриці Єлизавети Христини, дружини австрійського імператора Карла VI. Автором лібрето став неаполітанський поет Дженнаро Антоніо Федеріко / Gennaro Antonio Federico (дата смерті 1744), який спирався на сюжет опери А. Вівальді «Зраджена й помстою відплачена вірність» / «*La fede tradita e vendicata*» (1704). Остання була написана на лібрето Франческо Сільвані / *Francesco Silvani* (1660–1718/1724), й головним героєм тут був тиран Річімер, який за допомогою шантажу й погроз намагався примусити молоду дівчину до шлюбу. Утім любовна лінія не є центральною в опері А. Вівальді, на відміну від того, що ми бачимо в «Гордому бранці» Дж. Перголезі. Тут, вочевидь, головним є любовний сюжет, причому ліричних ліній декілька. Ми стаємо свідками доволі заплутаних стосунків:

- Розмени / *Rosmene*, доньки короля Норвегії Сострата / *Sostrate*, і Віридата / *Viridate*, королівського принца Данії;
- Еріклеї / *Ericlea*, доньки Клеарко, колишнього короля Норвегії, та Метальче / *Metalce*, короля готів;
- Мічізди / *Micisda*, принца Богемії, та Еріклеї, яку він палко кохас.

Особливої гостроти подіям надає той факт, що Розмена подобається Метальче й заради неї він зраджує клятви, які давав Еріклеї. Тут важливо зазначити, що в часи Дж. Перголезі оперне мистецтво перебувало на етапі становлення, пошуку самобутніх форм та засобів виразності, наслідуючи драматичний театр, зокрема й явище травесті. Саме тому єдиною чоловічою партією (теноровою) є партія короля Норвегії Сострата, навколо якого розгортаються всі сюжетні лінії. Зауважимо, що для оперного мистецтва того часу було характерним звернення до зображення виняткових (нерідко міфологічних) постатей. Отже, вибір у якості героя Сострата – можновладця, який, програвши, не здався й навіть зміг повернути собі владу, у цьому аспекті є абсолютно логічним.

Проаналізуємо більш детально авторський задум опери, зосередившись саме на питаннях, пов'язаних з розкриттям образу Сострата. Це доволі об'ємна партія, вона містить три арії і терцет. Зазначимо, що арії барокових опер – це масштабні, мелодично розвинені, віртуозні сольні номери, написані в притаманній епосі естетиці, пов'язаній з теорією афектів, що вплинула на формування типових інваріантів жанру. М. Ушакова зауважує: «В операх К. Монтеверді, Л. Россі, Ф. Каваллі, А. Честі остаточно затверджується форма великої тричастинної арії (*aria da capo*). Водночас, під впливом теорії афектів, жанр арії набув нових градацій: *Aria di mezzo carattere* (відносно коротка, з невеликою кількістю інструментів для супроводу, з невеликою кількістю орнаментики, з позначеннями *Larghetto*, *Andantino* чи *Allegretto*), *Aria cantabile* (повільна та мелодійна), *Aria parlante* (лаконічна та декламаційна), *Aria di bravura* (призначалася для імпровізацій та показу віртуозного володіння голосом)» (Ушакова, 2022: 69).

Важливо розуміти при цьому, що панівна в музиці Бароко форма арії *da capo* (ABA), де частина А без зміни вербального тексту повторюється, з додатковими вокальними прикрасами та імпровізаціями, була покликана «закріпити», підкреслити певний афект. Проте водночас саме така будова арій зменшувала драматургічний потенціал опер у цілому<sup>4</sup>.

Так, перша арія Сострата з першої сцени I дії («*Premi, o tiranno altero*» / «Займай, гордий тиран») репрезентує героя, який потрапив у полон, проте лишився нескореним: він вважає себе справжнім королем, навіть якщо його трон посів узурпатор. Друга арія, «*Salda quercia*» / «Міцний дуб», звучить у фіналі I дії (сцена 11). Мельтаче пропонує віддати йому доньку Сострата Розмену, і тоді він поверне трон Данії справжньому королю. Проте Сострат відмовляється: «Моя незламна стійкість у суворості жорсткої долі робить моє серце все більш міцним...». Третя арія, «*Vado a morte*» / «Йду на смерть» у сьомій сцені II дії, на перший погляд, може здатися кульмінаційною у розвитку персонажа, на честь якого названо оперу – адже Сострат готується померти й доручає Віридатові опікуватися донькою. Проте насправді характер Сострата найбільш повно розкривається в терцеті «*Padre... / Non vo' ascoltarti*» / «Батьку... / Я не хочу тебе слухати» з четвертої сцени III дії, коли Сострат відмовляється від власної доньки, думаючи, що вона зрадила його та Віридата. Образ Гордого бранця стає завершеним, і більше номерів за його участю немає.

Звернемося до історії постановки «*Il prigionier superbo*» Дж. Перголезі Оперною студією ХНУМ імені І. П. Котляревського, де авторів цих рядків пощастило виконати партію Сострата, й почнемо саме з вибору твору, затвердженого рішенням завідувачки кафедри сольного співу та оперної підготовки, кандидатки мистецтвознавства, доцентки Лариси Деркач та ректорки, кандидатки мистецтвознавства, професорки, заслуженої діячки мистецтв України Наталії Говорухіної. Він був зумовлений двома факторами: складом студентів, які

---

<sup>4</sup> Зрештою це привело до оперних реформ Х. Глюка, а згодом – В. Моцарта.

перебувають у прифронтовому Харкові, та усвідомленням того, наскільки корисним для становлення молодого вокаліста є опанування барокової стилістики<sup>5</sup>. Адже оперний вокал XVII–XVIII століть вирізняє висока технічна складність, зокрема великі інтервальні стрибки в рухливому темпі, широкий діапазон із задіянням теситурно складних нот. Також характерною ознакою барокового стилю є колоратури, виконання яких вимагає надзвичайної вокальної техніки, довгого дихання та рухливості голосу.

Підготовчий етап постановки тривав близько трьох місяців, протягом яких було вивчено вокальні партії (готувалися два склади виконавців) та поставлено мізансцени. Таким чином, виконавські завдання мали два компоненти: суто вокальний, пов'язаний із вивченням складного тексту, опануванням специфічної техніки співу тощо, та не менш важливий – сценічне втілення сюжету, який режисер-постановник, заслужений діяч мистецтв України Армен Калоян намагався зробити максимально зрозумілим сучасному слухачеві. Спектакль вийшов дуже видовищним завдяки вдалому вибору костюмів та оригінальному гриму, що підкреслював приналежність героїв до іншого історичного часу та іншого типу культури (скандинавської), а наявність субтитрів допомагала глядачам стежити за перебігом сюжету.

Зауважимо, що це лише один зі шляхів актуалізації оперного твору. Інший, не менш цікавий та дієвий, знаходимо в постановці «Гордого бранця», яку здійснив режисер Хеннінг Брокгаус у межах спеціалізованого заходу «*Festival Pergolesi Spontini*» (2009). Її вирізняє оригінальне сценічне рішення – «подвоєння» живого плану за рахунок додання ляльок у барокових костюмах. Цей прийом створює ефект дистанціювання, підкреслює умовність сценічної дії та водночас апелює до естетики барокового театру з його схильністю до алегорії й символізму.

Повертаючись до харківської постановки, зазначимо, що в партитурі опери було зроблено доволі великі купюри. Насамперед

---

<sup>5</sup> Також зауважимо, що в постановці брав участь студентський симфонічний оркестр ХНУМ під орудою Анастасії Шнирьової.

скорочено розгорнуті емоційні діалоги, що слугують засобом поглиблення психологічних характеристик персонажів та розкриття їхнього внутрішнього стану. Ці купюри суттєво не вплинули на розгортання сюжетної лінії, проте значно скоротили час вистави, спростивши її сприйняття слухачем. Що стосується партії Сострата, то було вилучено (крім речитативів) третю арію «*Vado a morte*» / «Йду на смерть» (II дія, VII сцена), яка, на відміну від інших номерів, репрезентує Сострата не як стійкого й амбітного героя, а як люблячого батька. У цій арії він прощається з донькою та постає у стані внутрішнього прийняття реальності, відмови від активного спротиву.

У постановці Х. Брокгауса також було зроблено невеличкі купюри, проте жодна з арій вилучена не була. Особливої уваги заслуговує використання у цій виставі барокового строю ( $a^1 = 415$  Гц), що відповідає базовим принципам історично інформованого виконавства. Це рішення, продиктоване прагненням до максимально автентичного відтворення музичної концепції Дж. Перголезі, водночас забезпечує м'якше темброве звучання й комфортніші умови для вокалістів. Партію Сострата виконав Антоніо Лозано / *Antonio Lozano*, добре знайомий у сфері історично інформованого виконавства. У його репертуарі чимало ролей у барокових операх, зокрема в «Дідоні» / «*La Didone*» Ф. Каваллі; «Коронації Поппеї» / «*L'incoronazione di Poppea*» К. Монтеверді; «Олімпіаді» / «*L'olimpiade*» Дж. Перголезі. Цей досвід позначився на його трактуванні ролі Сострата: виконавець обрав стриману, внутрішньо зосереджену манеру, уникаючи надмірної драматизації його образу як гордовитого та войовничого героя. Відповідно, у сценічному рішенні Сострат представлений фізично ослабленим – він перебуває в інвалідному візку, що підкреслює його безсилля перед завойовником Метальче. Така інтерпретація акцентує не зовнішню героїку, а внутрішній душевний конфлікт і стан пригнічення. Водночас у другій арії відбувається виразна трансформація образу Сострата: він підводиться з короною на голові, немов повертаючись до своєї істинної сутності.

Характеризуючи вокально-технічний аспект виконання партії Сострата А. Лозано, відзначимо специфіку артикуляційної манери співака в перших двох аріях. Штриховій організації музичного матеріалу притаманне виразне маркування: фактично кожен звук інтоновано з чітким відокремленням. Імовірно, це зумовлено прагненням підкреслити фонетичну виразність тексту, зокрема подвоєного приголосного «nn». Артикуляційний акцент переноситься на приголосний звук, унаслідок чого його тривалість подовжується, тоді як вокалізована голосна дещо скорочується. У результаті голосний звук втрачає властиву *bel canto* протяжність, набуваючи стислості й майже стакатованого відтінку. Такий прийом посилює риторичну виразність і текстову чіткість, проте водночас частково обмежує кантиленність фрази. Це формує інтерпретацію, у якій пріоритет надається декламаційній виразності слова над безперервністю вокального звучання.

У роботі над партією Сострата для автора статті особливо складними виявилися перша та друга арії – насамперед через інструментальний тип мелодики, широкий діапазон і тривале перебування у високій теситурі, що ускладнює завдання інтонаційної стабільності й рухливості голосу, передбачаючи високий рівень технічної підготовки, особливо з огляду на редакторські темпові позначки («*presto*» в першій арії та «*allegro e spiritoso*» у другій), коли поєднання віртуозності і виразності стає ключовим завданням виконавця (Приклад 1).

#### Приклад 1. Друга арія Сострата «*Salda quercia*».

10

- da quer-cia al - lor che in - cal - za d'a-qui - lon lo sde-gno e l'i - ra, d'a-qui -

Водночас слід згадати й про труднощі сценічного втілення образу Сострата. Так, перша дія, де звучить арія «*Premi, o tiranno altero*», вирішена режисером дуже динамічно: Сострат, закутий у кайдани, намагається вирватися та активно взаємодіє з іншими персонажами, падає на коліна й лише тоді починає співати. Таким чином, виконавець опиняється в умовах необхідності поєднання інтенсивної фізичної дії з контролем дихання та вокальної техніки. Ці обставини набувають особливої ваги з огляду на складність арії, яка вирізняється рухливістю, високою теситурою та численними інтервальними стрибками. В інших аріях подібні труднощі відчувалися не так сильно, оскільки мізансценічна складова висувала менш високі вимоги.

Стосовно характеристики Сострата в терцеті «*Padre... / Non vo' ascoltarti*» зазначимо, що ця доволі напружена «розмова» відбувається у в'язниці, куди стривожена Розмена прийшла, щоб пояснити ув'язненим батькові та Верідатові, що лист, де її рукою написано «нехай Верідат помре», був написаний нею під тиском. Проте ані Сострат, ані Верідат не хочуть слухати її аргументів і звинувачують її у зраді. Такий сюжетний хід пояснює той факт, що, по суті, музичний матеріал терцету побудований «навколо» партії Розмени, що робить його схожим на сольну арію, супроводжувану окремими репліками чоловіків. При цьому, попри драматичну значущість цієї сцени, Дж. Перголезі пише її знов-таки у формі *da capo*, хоча в музичному матеріалі й використовує весь спектр засобів виразності, що мають втілити людський розпач: складні ритмічні структури, хроматику, стрибки на великі інтервали.

### **Висновки.**

Постановка опери «Гордий бранець» Дж. Перголезі Оперною студією ХНУМ імені І. П. Котляревського є, безумовно, знаковою подією в історії музичної культури України, свідченням не тільки високого рівня вітчизняної вокальної школи, але й дотичності її до найкращих та найсучасніших світових мистецьких практик.

Постановка мала великий суспільний резонанс, що свідчить про декілька важливих чинників, детальне дослідження яких є перспективою роботи, а саме:

- суспільну зацікавленість у бароковому виконавстві та ознайомленні з більш широким спектром музичної спадщини XVII–XVIII століть;
- необхідність переоцінки художньо-естетичної та педагогічної цінності барокових творів, які опинилися поза увагою митців XX – першої третини XXI століття;
- важливість режисерської концепції як фактора, який забезпечує успішність комунікації з публікою.

**Подальші дослідження** передбачають систематизацію відомостей щодо барокового репертуару та виконавсько-педагогічних алгоритмів роботи з ним у системі вищої мистецької освіти як фундаменту розвитку історично інформованого виконавства.

## ЛІТЕРАТУРА

- Анфілова, С. (2025). Живе мистецтво спілкування: прем'єра «Гордого бранця» Джованні Перголезі в Харкові. *Музика: український інтернет-журнал*. <https://mus.art.co.ua/zhyve-mystetstvo-spilkuvannia-prem-iera-hordoho-brantsia-dzhovanni-perholezi-v-kharkovi/>
- Голосний, В. (2025, 27 трав.) У Харкові відбулася прем'єра барокової опери в сучасній постановці. ІнфоСіті. <https://infocity.kharkiv.ua/obshchestvo/u-kharkovi-vidbulasia-prem-iera-barokovo-i-opery-v-suchasnij-postanovtsi-foto/>
- Парфенова, Р. (2025, 30 жовт.). Родини Слобожанських «Скіфів» стали почесними гостями прем'єри опери Перголезі у Харкові. <https://redpost.com.ua/news/1286703-rodini-slobozhanskih-skifiv-stali-pochesnimi-gostyami-prem-eri-operi-pergolezi-u-harkovi>
- Укрінформ (2025, 27 трав.). У Харкові вперше в Україні поставили барокову оперу Перголезі «Гордий бранець». <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3997396-u-harkovi-vperse-v-ukraini-postavili-barokovu-operu-pergolezi-gordij-branec.html>
- Ушакова, М. (2022). Розалін Тюрек та принципи її роботи з кодами барокового мистецтва. *Аспекти історичного музикознавства*, 28, 64–83. <https://doi.org/10.34064/khnum2-28.04>

- NonSoloCinema (2009, 5 Settembre ). “Presentato il IX Festival Pergolesi Spontini”: La nuova edizione [Da Comunicato Stampa]. [https://www.nonsolocinema.com/Presentato-il-IX-Festival\\_17886.html?utm.com](https://www.nonsolocinema.com/Presentato-il-IX-Festival_17886.html?utm.com)
- Pergolesi, G. B. (2017). *Il prigionier superbo (1733)* (C. Toscani, Ed.). Ricordi. <https://www.ricordi.com/en-US/Critical-Editions/Pergolesi-Giovanni-Battista-Critical-Editions/Pergolesi-Il-prigionier-superbo.aspx>
- Puggioni, D. (2009). Il Prigionier Superbo di Pergolesi. Il teatro barocco e onirico di Brockhaus. *GothicNetwork.org, il portale delle recensioni*, (22), 20 settembre – 4 ottobre. <https://www.gothicnetwork.org/articoli/prigionier-superbo-pergolesi-teatro-barocco-onirico-brockhaus>
- Rousseau J.-J. (2004). *Les Confessions. Texte du manuscrit de Genève* (1782). Ebooks libres et gratuits. [https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau\\_les\\_confessions.pdf](https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau_les_confessions.pdf)

### Використані відео- / аудіоматеріали

- Носков, В. (ведучий) (2025, 29 трав.) *Усеукраїнська прем'єра опери «Гордий Бранець» у Харкові: у ролях – викладачі та студенти* [Аудіоподкаст]. Накипіло: Радіо. <https://radio.nakypilo.ua/podcast/useukrayinska-premyera-opery-gordyj-branecz-u-harkovi-u-rolyah-vykladachi-ta-studenty/>
- ХНУМ імені І. П. Котляревського (2025). *Всеукраїнська прем'єра опери “Гордий бранець” Дж. Перголезі* [Відео]. YouTube. <https://youtu.be/AWSW5q4PrAs?si=Aemh1WS5ZJVFgzsz>
- Favola in musica (2020). *Pergolesi: Il prigionier superbo* (Corrado Rovaris & Accademia Barocca de I Virtuosi Italiani) [Video]. YouTube. <https://youtu.be/t6isNC8cb8U?si=xgutUISg5zpLIJvZ>

### REFERENCES

- Anfilova, S. (2025, Oct. 4). The living art of communication: the premiere of Giovanni Pergolesi's “The Proud Prisoner” in Kharkiv. *Music: Ukrainian online magazine*. <https://mus.art.co.ua/zhyve-mystetstvo-spilkuvannia-prem-iera-hordoho-brantsia-dzhovanni-perholezi-v-kharkovi/> [in Ukrainian].
- Holosnyi, V. (2025, May 27) *The premiere of a baroque opera in a modern production took place in Kharkiv*. InfoCity. <https://infocity.kharkiv.ua/obshchestvo/u-kharkovi-vidbulasia-prem-iera-barokovoi-opery-v-suchasnij-postanovtsi-foto/> [in Ukrainian].
- NonSoloCinema (2009, September 5). “Presentato il IX Festival Pergolesi Spontini”: La nuova edizione [Da Comunicato Stampa] – [“The 9th Pergolesi Spontini

- Festival Presented”: The New Edition [From a Press Release]. [https://www.non-solocinema.com/Presentato-il-IX-Festival\\_17886.html?utm.com](https://www.non-solocinema.com/Presentato-il-IX-Festival_17886.html?utm.com) [in Italian].
- Parfenova, R. (2025, October 30) *The families of the Slobozhanskys “Scythians” became honored guests of the premiere of Pergolesi’s opera in Kharkiv*. Redpost. <https://redpost.com.ua/news/1286703-rodini-slobozhanskih-skifiv-stali-pochesnimi-gostyami-prem-eri-operi-pergolezi-u-harkovi> [in Ukrainian].
- Pergolesi, G. B. (2017). *Il prigionier superbo [The Proud Prisoner] (1733)* (C. Toscani, Ed.). Ricordi. <https://www.ricordi.com/en-US/Critical-Editions/Pergolesi-Giovanni-Battista-Critical-Editions/Pergolesi-Il-prigionier-superbo.aspx> [in Italian].
- Puggioni, D. (2009). *Il Prigionier Superbo di Pergolesi. Il teatro barocco e onirico di Brockhaus [Pergolesi’s The Proud Prisoner. Brockhaus’s Baroque and Dreamlike Theatre]*. *GothicNetwork.org, il portale delle recensioni*, (22), September 20 – October 4. <https://www.gothicnetwork.org/articoli/prigionier-superbo-pergolesi-teatro-barocco-onirico-brockhaus> [in Italian].
- Rousseau, J.-J. (2004). *Les Confessions. Texte du manuscrit de Genève [The Confessions. Text of the Geneva manuscript]* (1782). Free ebooks. [https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau\\_les\\_confessions.pdf](https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau_les_confessions.pdf) [in French].
- Ukrinform (2025, May 27). *Pergolesi’s baroque opera “The Proud Prisoner” was staged in Kharkiv for the first time in Ukraine*. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3997396-u-harkovi-vperse-v-ukraini-postavili-barokovu-operu-pergolezi-gordij-branec.html> [in Ukrainian].
- Ushakova, M. (2022). Rosalyn Tureck and the principles of her work with the codes of Baroque art. *Aspects of historical musicology*, 28, 64–83. <https://doi.org/10.34064/khnum2-28.04> [in Ukrainian].

### **Kyrylo Tyshchenko**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student, the Department of History of Ukrainian and Foreign Music  
e-mail: kirill.tishchenko.1999@gmail.com; ORCID iD: 0009-0004-5783-8258

## **G Pergolesi’s “*Il prigionier superbo*” at the Opera Studio of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts: performance reception**

**Statement of the problem.** The article examines the first Ukrainian staging (2025) of “*Il prigionier superbo*” by Giovanni Battista Pergolesi at the Opera Studio of Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Unlike “*La serva*

*padrona*”, this opera has rarely appeared on stage due to its complex plot, specific vocal cast (including roles originally written for castrati), and considerable technical demands.

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the article is to outline the fundamental parameters of the stage director’s concept and to provide a performance analysis of the protagonist, Sostrate, in the context of the Ukrainian premiere. The study also addresses the broader question of why certain Baroque operas re-enter the repertoire while others remain neglected. The research novelty lies in its focus on the first Ukrainian staging of this work. As research methods, the study combines historical-cultural contextualization, interpretative analysis, and performance analysis. The opera is considered within the framework of early eighteenth-century musical theatre, with attention to Baroque aria forms (da capo), dramaturgy, and vocal technique. The author’s own experience performing Sostrate forms the basis of the performance analysis, supported by rehearsal recordings and media publications. A comparative perspective includes the 2009 production at the Festival Pergolesi Spontini directed by Henning Brockhaus.*

**Research results and conclusion.** *The study confirms the artistic and pedagogical value of staging lesser-known Baroque operas. Sostrate’s role proves technically demanding and dramaturgically complex, combining heroic resilience with psychological tension. The Ukrainian premiere of “Il prigionier superbo” became a significant cultural event, demonstrating growing public interest in Baroque repertoire and emphasizing the importance of directorial interpretation in ensuring effective communication with contemporary audiences. The findings highlight the relevance of integrating non-repertoire Baroque works into higher music education and modern performance practice.*

**Keywords:** *opera; Baroque art; works by G. Pergolesi; vocal performance; Opera Studio of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.*

*Стаття надійшла до редакції 6.05.2026,  
рекомендована до друку 1.06.2026, оприлюднена 29.06.2026.*

УДК 78.071.1(450):782.045]:781.68

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-79.05>**Коваль Вероніка Миколаївна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірантка кафедри теорії музики,  
солістка Харківського театру опери та балету імені М. В. Лисенка  
e-mail: [veronika.koval78@gmail.com](mailto:veronika.koval78@gmail.com)  
ORCID iD: 0009-0002-7400-9246

### **Інтерпретація образу Азучени крізь призму реалій війни**

*Серед численного оперного доробку Дж. Верді опера «Трубадур», завдяки динамічному лібрето, яскравому музичному матеріалу та переконливому втіленню художньої ідеї, посідає одне з цільних місць. Оскільки творчість композитора побутує на українській сцені вже майже два століття, «Трубадур», подібно до інших опер, має значну кількість різноманітних інтерпретацій. Однак події, пов'язані з російським вторгненням, дають змогу й навіть спонукають змінити кут погляду на трактування вистави та характерів окремих її персонажів. Тому мета цієї розвідки – виявити можливі особливості інтерпретування образу Азучени на сучасному етапі розвитку оперного мистецтва в Україні, розкрити ймовірні зв'язки такого трактування з історичними реаліями. Для досягнення мети було обрано історико-культурологічний та образно-семантичний методи дослідження. У висновках йдеться про можливість набуття образом Азучени-матері деяких архетипічних рис, що особливо актуалізуються у зв'язку з подіями повномасштабного вторгнення. Перегляд змісту, сюжетної лінії опери, поведінки й мотивації персонажа дає можливість переосмислити образ Азучени, надати йому рис образу-символу, який переростає межі однієї людської особистості, перетворюючись на носія ідей пожертви, прощення, боротьби, помсти.*

**Ключові слова:** опера; «Трубадур» Дж. Верді; образ Азучени; образ-символ; інтерпретація; архетип; вторгнення.

© 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.

Розмаїта оперна творчість Дж. Верді здобула заслужене визнання ще за життя композитора. Актуальність сюжетів, виразність характерів, глибоке й усебічне розкриття життєвих перипетій – усі перелічені чинники створили передумови для збереження творів митця на оперній сцені вже протягом майже двох століть, а також для пошуку нових смислів у кожній постановці-інтерпретації. Проте одним із провідних чинників, що вплинув на актуалізацію творчого доробку Дж. Верді, став не просто збіг у часі діяльності композитора та народження в тогочасній Італії філософії Рисорджименто, але й розвиток головних ідей цього загальнонаціонального руху в його музиці.

Значна кількість творів з оперного доробку Дж. Верді стала ніби провідником найважливіших думок та переконань, суголосних його епосі, які, зрештою, сприяли об'єднанню італійців у єдину націю та, кінець кінцем, привели до здобуття Італією незалежності. Дослідник М. Варварцев у зв'язку з цим фактом зазначає: «Творча діяльність композитора Джузеппе Верді (1814–1901) – одне з найвищих надбань світової культури – починалася і зростала в епоху, доленосну в історії Італії. Життя, присвячене мистецтву, не завадило йому бути не тільки очевидцем, а й учасником боротьби свого народу за свободу і національне об'єднання країни. В ім'я високих ідеалів батьківщини Верді працював і дипломатом, і як громадський діяч й організатор підтримки визвольної армії Гарібальді. Але найбільшим вкладом в “італійську справу” стала його музика, образи якої захоплювали й живили патріотичні почуття і думки співвітчизників» (Варварцев, 2015: 109).

Власне, «Рисорджименто (італ. *Risorgimento*, букв. – Відродження) – термін, що визначає сутність національно-визвольного руху італійського народу за знищення державної роздробленості та іноземного (австрійського) гніту, створення єдиної національної італійської держави. <...> Значення філософії Рисорджименто для розвитку італійського національного музичного мистецтва в першій половині XIX століття було визначальним. Національно-визвольна боротьба проти австрійського гніту знайшла своє вираження в музично-

театральній культурі, оскільки оперні театри тогочасної Італії збирали найбільшу кількість глядачів, бажаючих почути підтвердження власних поривань іномовними засобами мистецтва» (Мелешко, Цебрій: 2016, 153).

Важливо й те, що історія побутування опер Дж. Верді в Україні є досить значною за тривалістю та сягає середини XIX століття. М. Варварцев зазначає: «В Україні, де основними осередками музичної діяльності були міські театри, а від 1810-х рр. стаціонарно працювала італійська опера, заснована в Одесі за зразком оперних театрів Італії й орієнтована на їхній репертуар, музика Верді швидко знайшла свою аудиторію. Вже у сезоні 1852 р. одеського театру його твори посіли “панівне становище”». Далі дослідник пише: «Те, що вперше ставили на своїх сценах Ла Скала та інші провідні театри Італії, через короткий проміжок часу ретранслявалося в Одесі. Втім, хоча першою працею, яка зробила Верді широку славу, була “Набукко”, одесити познайомилися з його музикою спочатку за оперою “Ломбардці у першому хрестовому поході”. Це сталося 17 квітня 1845 р. – дата, яку слід вважати початком поширення музики Верді в Україні» (Варварцев, 2015: 111–112).

Однак не тільки тривала історія оперних постановок Дж. Верді на сценах українських театрів, яка свідчить про тісний зв'язок українського оперного мистецтва з музикою митця (вартій окремої уваги), зумовлює дослідницьке зацікавлення. Зміст багатьох опер композитора із закладеними в них ідеями Рисорджименто в часи повномасштабного російського вторгнення набуває зовсім іншого сенсу, актуалізуючись і по-новому «перегукуючись» із ідеями української національно-визвольної боротьби проти російських окупантів, що триває з перервами вже декілька століть. Це твердження стосується, зокрема, й опери «Трубадур», одного з найбільш відомих творів Дж. Верді.

**Наукова новизна дослідження.** Саме оновлений погляд на зміст опери та характер одного з її головних персонажів, Азучени, що продиктований реаліями сучасності та корелює з ідеями італійського

Рисорджементо, зумовлюють новизну цієї розвідки та визначають її *актуальність*.

**Мета дослідження** – виявити можливості інтерпретації образу Азучени в умовах українських історичних реалій та провести паралелі між ідеями, закладеними в оперній творчості Дж. Верді й тими, що формують сучасну українську культурно-етичну парадигму.

**Методологія дослідження.** У статті застосований *історико-культурологічний підхід*, що дає змогу простежити поширення оперної творчості Дж. Верді на території України та її вплив на розвиток оперної сцени в межах країни. Також згаданий підхід допомагає виявити ідейний потенціал опер Дж. Верді з можливостями його впливу на суспільну думку за межами власне Італії та розкрити специфіку трактування ідейно-змістової складової в окремих постановках опер митця протягом тривалого часу. Застосування *образно-семантичного аналізу* дає змогу змодельовати особливості поведінки, мотивації, характеру персонажів у різних варіантах інтерпретацій.

**Останні дослідження та публікації за темою статті.** Інформацію щодо життєвого й творчого шляху Дж. Верді та розвитку оперного мистецтва взагалі можна знайти в «Компаньйоні любителя опери» (Osborne, 2007), а також у праці О. Стахевича (Стахевич, 1997). Особливості оперної творчості Дж. Верді розглядаються в статті С. Мелешко та І. Цебрій (2016). В окремих роботах висвітлюється композиція опери «Трубадур», її сюжет, система персонажів тощо. До них належать статті В. Драбкіна (Drabkin, 1982), П. Фридхайма (Friedheim, 1973), В. Васильєвої (Васильєва, 2021). Історія побутування опер Дж. Верді в Україні розглядається у статті М. Варварцева (Варварцев, 2015). Питання інтерпретації є темою досліджень Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2017) та В. Кочеткова (Кочетков, 2021). Методологічний ракурс взаємодії музикознавства та гуманітарних наук розглядає О. Самойленко (2002). Поняття «хронотоп» і «Da-sein», що безпосередньо пов'язані з формуванням архетипічного образу Матері в опері «Трубадур», висвітлені в роботах Н. Шерстюк

(Шерстюк, 2018) і А. Баумейстера (Баумейстер, 2013) відповідно. Л. Лемех (2013) аналізує культурологічні аспекти поняття архетипу.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Серед інших образів опери Дж. Верді «Трубадур» образ Азучени вирізняється чи не найбільшим драматизмом та яскравістю, завдяки закладеним у нього суперечностям, що визначають особливості поведінки героїні, досить неоднозначну мотивацію її вчинків і, зрештою, трагічну розв'язку всієї вистави. В. Васильєва зазначає: «Складність образу Азучени полягає саме в його смисловій багатогранності, в його емоційно-психологічній багатоскладності, ... що, відповідно, впливає на як зовнішню сторону сценічного втілення (жест, пластику, міміку), так і внутрішню (емоційне наповнення вокальної партії)» (Васильєва, 2021: 345). Тобто виконання партії Азучени потребує від співачки не тільки майстерного володіння вокальною технікою, але й значних артистичних даних, як-то вміння досягнути логіку розвитку психологічних станів та достеменно відтворити її, здатність осмислити й вибудувати переконливу лінію поведінки, яка б чітко відображала внутрішню еволюцію героїні згідно з розвитком сценічної дії та наявним музичним матеріалом. У подальшому ми продовжимо спиратися на результати аналітичної розвідки В. Васильєвої, що дасть змогу за обмежень регламенту статті зосередитися на розкритті власне нашої теми.

Мотив помсти за смерть матері, та ще й за будь-яку ціну, який чи не найсильніше спонукає Азучену до дії, суперечить етичним цінностям, які під впливом християнства протягом тисячоліття формувалися й розвивалися на теренах Європи, хоча сама підступність задуму та майже фанатична жага до його повної реалізації й характеризують Азучену як рішучу та сміливу жінку, що готова попри будь-які перешкоди реалізувати свою мету. Водночас композитор та лібретист досягають значного психологічного реалізму, змальовуючи Циганку саме таким чином. Адже вона прагне справедливості, хоча й намагається здобути її для себе й матері вчинками, що самі по собі заперечують навіть найменші прояви людяності у ставленні до кривдника. Тобто

автори опери сміливо зображують суто людську недосконалість Азучени як таку, відмовляються від ідеалізації персонажа навіть за умов звернення до романтичного за характером сюжету, в чому, власне, й полягає суть реалістичного методу. Проте, з огляду на зміст вистави, логіку та розвиток сценічної дії, поведінка Циганки є цілком зрозумілою та не підлягає поясненню, тобто загалом є прийнятною з погляду логіки сюжету, такою, що не порушує його розвиток. Характер Азучени-Дочки, її думки та почуття також знаходять точне та художньо переконливе відбиття в музиці. «Азучена – Дочка, яка бажає помсти, характеризується гострою ритмікою, експресивною мелодикою в крайніх регістрах діапазону і романтично-демонічним колоритом музичного висловлювання...», який конкретизується в жанрових ознаках баладності (II дія, Пісня і Розповідь). «Коли Циганка в таборі веде свою розповідь, оркестр підкреслює її агресивність. У цей момент Азучена у всій повноті представлена у вигляді Дочки, яка одержима спогадами про трагічну долю своєї матері і яка жадає помсти». (Васильєва, 2021: 344). Таким чином, розгляданий бік характеру героїні досить точно й глибоко змальовує її власне людську сутність, дає змогу досягнути характер Циганки в цілісності та, можливо, є чи не найголовнішим рушієм сценічної дії.

Однак інша сторона образу Азучени виявляє геть інші якості її натури й іншу логіку поведінки, дає можливість більш глибокої та розмаїтої інтерпретації складного й водночас захопливого образу. В. Васильєва у зв'язку з цим пише: «<...> коли Азучена проявляється як любляча Мати, вигляд її музичної характеристики істотно змінюється, зникає інтонаційна напруженість, спрощується ритм, зникають жанрові обриси баладності, що створюють демонічний образ героїні. Вона стає м'якшою, добрішою, змінюється емоційний тонус висловлювання. І на перше місце виступає ... інтонація поступового сходження: ця ідея материнського покаяння заявлена на початку сцени із синим у 2-й дії, при цьому авторська ремарка вказує на пристрасність інтонування цих слів – це прояв внутрішньої Азучени – люблячої і страждаючої Матері» (Васильєва, 2021: 344).

Таким чином, образ Азучени-Матері також наділений цілком конкретними психологічними характеристиками, що реалізовані, як йшлося, через застосування ретельно відібраних композитором жанрово-стильових рис, властивих музичному матеріалу, та певних засобів музичної виразності. Отже, Дж. Верді підкреслює дуалізм характеру героїні, що закладений у нього від самого початку, реалістично розкриває його своєрідну діалектику. Адже саме подібна поляризація почуттів та вчинків Азучени – пружина драматичного і навіть трагічного конфлікту, який значною мірою належить до смислового ядра сюжетної лінії. Саме ця усвідомлена дихотомія привертає увагу слухача та спонукає його дослухатися до слів Циганки, спостерігати за її вчинками, стежити за перипетіями на сцені. Загалом розглядааний бік характеру гордої та сміливої героїні демонструє глядачеві зовсім інші моральні якості Азучени, що значно поглиблює сприйняття цього персонажу в процесі перегляду й прослуховування опери. Адже як матір Азучена здатна на неймовірну за силою любов, здатна визнати свої помилки й покаятися.

Проте саме образ Азучени-Матері у виставі, якщо розглядати його як своєрідний *хронотоп*<sup>1</sup>, набуває можливості ще й *метафоричного* тлумачення і, відповідно, зовсім іншого масштабу. Завдяки цьому довкола нього ніби формується значно ширша, якщо не всеохопна, «зона впливу». Цілком доречним у цьому контексті вважаємо твердження Н. Шерстюк: «Хронотоп не просто “час-простір”, а “час-місце скоєння”» (Шерстюк, 2018: 59). Тобто авторка наголошує не на статичності згаданого поняття, а на його динамічності, здатності трансформуватися та адаптуватися до різноманітних соціокультурних умов. Такий погляд на розвиток образу Азучени та його трактування є особливо вірогідним, коли йдеться про можливі інтерпретації вистави Дж. Верді на сучасній українській сцені.

---

<sup>1</sup> «Уперше термін “хронотоп” у науковий обіг увів О. Ухтомський» (Шерстюк, 2018: 56).

Посол Італії в Україні К. Формоза на спеціальній виставі «Трубадура» в грудні 2024 року в Національній опері України наголосив: «Культура, як і свобода, є універсальною цінністю, яка не піддається спробам похитнути її силою жорстокості чи будь-якими утисками. Вибір опери “Трубадур” для цього вечора є особливо символічним. Опера Верді розповідає нам історію, сповнену пристрасті, боротьби та передусім стійкості. Її герої живуть у світі, сповненому конфліктів та непорозумінь, але кожен з них веде власну боротьбу за те, у що вірить – за любов, справедливість, свободу. У цьому твір перегукується з історією України – країни, яка сьогодні героїчно бореться за свою незалежність, свою самобутність та європейські цінності». (Опера «Трубадур» Джузеппе Верді дебютує ... , 2024: 2 груд.).

У суспільстві, яке просто зараз є буквальною реалізацією *Da-sein* (термін М. Гайдегера<sup>2</sup>), переживаючи одну з найбільших трагедій за весь час свого існування, динамічно та, можна сказати, навіть заново, у свідомості нації кристалізуються, серед інших, і риси характеру й поведінки, що асоціюються з материнством, водночас переростаючи масштаби однієї особистості, набуваючи рис архетипичності, оскільки материнська любов, самопожертва, надзвичайна воля, здатність до покаяння – це саме ті імперативи, що спонукають безліч українських жінок до дії, додають їм наснаги у виснажливій боротьбі. Метафоричний, символічний «хронотоп» образу вердієвської героїні загалом корелює з культурним архетипом Матері, який є, по суті, однією з іпостасей Азучени. Вона також, поряд із іншими гранями її натури, послідовно реалізується в опері, що, цілком ймовірно, може відчутно впливати на формування співачкою образу цієї героїні. Загалом можливість такого бачення образу Циганки підтверджує аналіз поведінки цього персонажа у статті В. Васильєвої, яка сама є виконавицею ролі Азучени, тобто наведений погляд має цілком реальне практичне підґрунтя. Подібна інтерпретація образу Азучени-

---

<sup>2</sup> «Da-sein постає як те суще, що доручає себе буттю і в цьому дорученні перемінює саме себе аж до самовідмови» (Баумейстер, 2013, 99).

матері як символу, архетипу значно поглиблює його, додаючи нових нюансів трактування, збільшуючи його смислове навантаження.

Образ Матері, що загалом відіграє основоположну – архетипічну й культуротворчу – роль для всього людства, має неабияке значення і в українській культурі. «Образ матері в культурі українського народу є найбільш яскравим і поетичним, – зазначає Г. Беленька. – Він відображений у народній творчості, молитвах, піснях, віршах, прозових творах тощо. У народних піснях це один з найулюбленіших мотивів. Мати постає в них хранителькою домашнього вогнища, берегинею роду, сильною и водночас ніжною жінкою, порадицею, навчителькою, заступницею. В образі матері втілено ідеал жінки як уособлення найвищих моральних цінностей: доброти, самовідданості, любові, працьовитості, милосердя, турботливості, ніжності тощо. Вплив його на формування особистості переоцінити неможливо. Емоційна й душевна близькість дитини до матері мотивує бажання бути схожою на неї, а також пізнавальний інтерес до сприйняття інформації про матір, передану засобами культури» (Беленька, 2015). Наведені спостереження, на нашу думку, також частково пояснюють і логіку поведінки Азучени-дочки, яка, відчуваючи напрочуд сильний і непереборний зв'язок із загиблою матір'ю, не здатна просто змиритися з її смертю. І саме тому Азучена так палко бажає відплати кривдникам. Проте, наслідуючи приклад власної матері, Циганка у любові до сина розкриває свої найкращі якості, проходячи навіть через каяття у власному злочині.

Далі, розширюючи й доповнюючи власну думку, дослідниця продовжує: «Образ Матері в українській культурі тривимірний і триєдиний: насамперед це рідна ненька, яку треба шанувати і берегти; другий вимір – батьківщина-мати, яку треба цінувати й охороняти; третій – Матір Божа, яка сама є покровителькою українців. Цей архетип матері (початковий образ, зразок), закріплений у культурі народу, спричинив значний виховний вплив на покоління українців...», уможливив перенесення «звеличеного і одухотвореного ставлення до неньки на ставлення до рідної землі» (там само).

Отже, як випливає з викладеного, образ Азучени-матері у більш широкому його значенні, як-от символу, архетипу, своєрідного хроно-топу, цілком корелює із загальнокультурними уявленнями про образ Матері на теренах України, що здатне посилювати роль національної автентичності в його трактуванні, ніби «наближаючи» цей персонаж до слухача, надаючи йому ще більшої актуальності.

### **Висновки.**

Опера «Трубадур» Дж. Верді, що належить до числа найбільш репертуарних творів композитора, за довгий час побутування на сцені мала значну кількість інтерпретацій, які відрізнялися трактуванням деталей сюжету, відмінностями в показі характерів окремих персонажів тощо. Азучена, чи не центральна дієва особа опери, переживаючи сильні пристрасті, погоджуючись на складні й неоднозначні з погляду етики вчинки, вирізняється глибиною й суперечливістю своєї натури водночас. Проте особливого значення її образ набуває як втілення іпостасей Доньки й Матері. Якщо іпостась Доньки, на нашу думку, втілює саме людську подоби Циганки, з її слабкостями й суперечливістю, то іпостась Азучени-Матері можна вважати носієм архетипічних рис, які в умовах українського сьогодення, на тлі ворожого вторгнення, спроможні корелювати із суспільною думкою, з емоційним станом не тільки глядача, але й виконавця, впливаючи на характер трактування образу та значно посилюючи й без того потужний сугестивний ефект твору Дж. Верді та оперного мистецтва загалом.

Крім того, подібний погляд на зміст опери, сюжетну лінію, поведінку й мотивацію персонажа дає змогу переосмислити образ Азучени, надавши йому рис образу-символу, який переростає межі однієї людської особистості, перетворюючись на носія ідей пожертви, прощення, боротьби, помсти, що під час війни набувають актуальності на майже фізично відчутному рівні. Символічне трактування образу Азучени є цілком співзвучним словам пана К. Формози, наведеним у цій розвідці, щодо універсального характеру моральних цінностей – свободи, справедливості, любові. Отже, образ Азучени-матері на сучасній українській оперній сцені цілком може набутися й набуває нових

рис, які цілком резонують із теперішньою надскладною ситуацією в країні, й ці риси відповідають глибинним – архетипичним – складовим української національної культурної парадигми, що змушує сприймати думки і вчинки героїні з іще більшою гостротою.

Таким чином, оперне мистецтво Дж. Верді, що живе на українській оперній сцені вже понад 150 років, і зокрема його «Трубадур», у визначальні для країни часи набувають нової актуальності: смисли, закладені в його шедеврах, перероджуються на наступному рівні, створюючи певну паралель із ідеями, подіями й почуттями, що вирували в позаминулому вже столітті на території Італії. Виникає своєрідне смислове суголосся, що лунає через віки й по-новому нагадує про тяжіння людства, окремої нації до високих етичних ідеалів, попри суперечливу й часто неоднозначну людську природу.

**Перспективи подальших досліджень**, пов'язаних із запропонованою темою, полягають у потенційній екстраполяції результатів цієї розвідки не лише на інші зразки оперної творчості Дж. Верді, але й, де це є доречним, на опери інших композиторів, уможливлючи в такий спосіб переосмислення та оновлення погляду на численні витвори музичного мистецтва, суттєве поглиблення й розширення змістової складової їх інтерпретації. Існує також певна можливість інтерпретувати в символічному ракурсі й образ Азучени-Дочки, подібно до трактування іпостасі Азучени-Матері, яка могла би збагатити режисерські версії «Трубадура» й, можливо, виявити в опері нові, співзвучні сучасності, сенси. Проте цей варіант потребує значно більш ретельного опрацювання й аргументації та ґрунтовнішої роботи з літературними й науковими джерелами.

## ЛІТЕРАТУРА

- Баумейстер, А. (2013). Онтологія і принцип суб'єктивності: спроба контрінтерпретації Гайдегерової філософії. *Філософська думка* (4), 97–113. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Philos\\_2013\\_4\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Philos_2013_4_13)
- Беленька, Г. В. (2015). Образ матері в українській культурі та його вплив на формування особистості. *Вісник психології і педагогіки* (18): Матеріали Міжнародної наук.-практич. конф. «Розвиток особистості у сучасному

- суспільстві: національний та етнокультурний дискурси» [Електронний ресурс]. [http://www.psych.kiev.ua/Збірник\\_наук.\\_праць.\\_-\\_Випуск\\_18](http://www.psych.kiev.ua/Збірник_наук._праць._-_Випуск_18)
- Варварцев, М. (2015). Між музикою і політикою: опери Верді в Україні (XIX ст.). *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки* (24), 109–125. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mzu\\_2015\\_24\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mzu_2015_24_9)
- Васильєва, В. Б. (2021). Дуалізм у музично-художньому втіленні образу Азучени в опері «Трубадур» Дж. Верді: технічні рекомендації. *Музичне мистецтво і культура*, 32(1), 340–348. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-25>
- Кочетков, В. (2021). Режисерська інтерпретація у сучасному просторі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* (21), 324–332. <https://doi.org/10.33287/222148>
- Лемех, Л. А. (2013). Поняття архетипу в культурологічному дискурсі. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство* (2), 15–19.
- Мелешко, С. & Цебрій, І. (2016). Філософія Рисорджименто в творчості Джузеппе Верді. *Філософські обрії*, 36, 153–160. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/FiloFilo\\_2016\\_36\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/FiloFilo_2016_36_17)
- Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Комунікативна стратегія як проблема інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 46, 94–110. [https://intermusic.kh.ua/vypusk46/vip.46\\_94-110.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk46/vip.46_94-110.pdf)
- Опера «Трубадур» Джузеппе Верді дебютує на сцені Національної опери України за участі диригента Торболі й тенора Конджу.* (2024, 2 груд.). Італійський уряд. Ambasciata d'Italia Kiev. Новини. [https://ambkiev.esteri.it/uk/news/dall\\_ambasciata/2024/12/опера-трубадур-джузеппе-верді-дебю/](https://ambkiev.esteri.it/uk/news/dall_ambasciata/2024/12/опера-трубадур-джузеппе-верді-дебю/)
- Самойленко, О. (2002). *Музикознавство та методологія гуманітарного знання. Проблема діалогу.* Одеса: Астропринт [рос.].
- Стахевич, О. Г. (2017). *Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка.* Київ: НМАУ.
- Шерстюк, Н. (2018). Хронотоп як літературознавча категорія: генеза, еволюція, дискурс. *Філологічні науки*, 28, 56–61. <https://doi.org/10.33989/2524-2490.2018.28.191659>
- Drabkin, W. (1982). Characters, Key Relations and Tonal Structure in «Il Trovatore». *Music Analysis*, 1(2), 143–153. <https://doi.org/10.2307/854125>
- Friedheim, P. (1973). Formal Patterns in Verdi's «Il Trovatore». *Studies in Romanticism*, 12(1), 406–425. <https://doi.org/10.2307/25599872>

Osborne, Ch. (2007). *The Opera Lover's Companion*. New Haven: Yale University Press.

## REFERENCES

- Baumeister, A. (2013). Ontology and the Principle of Subjectivity: An Attempt at a Counter-Interpretation of Heidegger's Philosophy. *Philosophical Thought* (4), 97–113. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Philos\\_2013\\_4\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Philos_2013_4_13) [in Ukrainian].
- Bielienka, H. V. (2015). The image of the mother in Ukrainian culture and its influence on the formation of personality. *Bulletin of Pedagogy and Psychology*, (18): Collected materials of International Scientific and Practical Conference "Personality development in modern society: national and ethnocultural discourses" [Electronic source]. [http://www.psyh.kiev.ua/Збірник\\_наук.\\_праць.\\_-Випуск\\_18](http://www.psyh.kiev.ua/Збірник_наук._праць._-Випуск_18) [in Ukrainian].
- Drabkin, W. (1982). Characters, Key Relations and Tonal Structure in «Il Trovatore». *Music Analysis*, 1(2), 143–153. <https://doi.org/10.2307/854125> [in English].
- Friedheim, P. (1973). Formal Patterns in Verdi's «Il Trovatore». *Studies in Romanticism*, 12(1), 406–425. <https://doi.org/10.2307/25599872> [in English].
- Giuseppe Verdi's opera "Il Trovatore" will debut on the stage of the National Opera of Ukraine with the participation of conductor Torboli and tenor Congju. (2024, December 2). Italian Government. Ambasciata d'Italia Kiev. News. [https://ambkiev.esteri.it/uk/news/dall\\_ambasciata/2024/12/опера-трубадур-джузеппе-верді-дебю/](https://ambkiev.esteri.it/uk/news/dall_ambasciata/2024/12/опера-трубадур-джузеппе-верді-дебю/) [in Ukrainian].
- Kochetkov, V. (2021). Director's interpretation in the modern space. *Musicological thought of Dnipropetrovsk region* (21), 324–332. <https://doi.org/10.33287/222148> [in Ukrainian].
- Lemekh, L. A. (2013). The concept of archetype in cultural discourse. *Scientific notes of the Volodymyr Hnatiuk Ternopil Pedagogical University. Series: Art Studies*, (2), 15–19 [in Ukrainian].
- Meleshko, S. & Tsebriy, I. (2016). The Philosophy of Rissorgimento in Giuseppe Verdi's creativity. *Philosophical Horizons*, 36, 153–160. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/FiloFilo\\_2016\\_36\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/FiloFilo_2016_36_17) [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. V. (2017). Communicative strategy as a problem of interpretology. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 46, 94–110. [https://intermusic.kh.ua/vypusk46/vip.46\\_94-110.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk46/vip.46_94-110.pdf) [in Ukrainian].
- Osborne, Ch. (2007). *The Opera Lover's Companion*. New Haven: Yale University Press [in English].

- Samoilenko, O. (2002). *Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue*. Odesa: Astroprint [in Russian].
- Sherstiuk, N. (2018). Chronotope as a literary studies category: genesis, evolution, discourse. *Philological Sciences*, 28, 56–61. <https://doi.org/10.33989/2524-2490.2018.28.191659> [in Ukrainian].
- Stakhevich, O. H. (2017). *Vocal art of Western Europe: creativity, performance, pedagogy*. Kyiv: National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
- Varvartsev, M. (2015). Between Music and Politics: Verdi's Operas in Ukraine (19<sup>th</sup> Century). *International Relations of Ukraine: Scientific Research and Discoveries* (24), 109–125. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mzu\\_2015\\_24\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mzu_2015_24_9) [in Ukrainian].
- Vasylieva, V. B. (2021). Dualism in the musical and artistic embodiment of the image of Azuchena in the opera “Il Trovatore” by G. Verdi: technical recommendations. *Musical Art and Culture*, 32(1), 340–348. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-25> [in Ukrainian].

### **Veronika Koval**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student, the Department of Music Theory,  
e-mail: veronika.koval78@gmail.com  
ORCID iD: 0009-0002-7400-9246

## **Interpretation of the image of Azuchena through the prism of the war realities**

**Statement of the problem.** Among the extremely numerous operatic works by G. Verdi, the opera “Il Trovatore”, thanks to its dynamic libretto, bright musical material and convincing embodiment of the artistic idea, occupies one of the leading places. Since the composer's work “lives” on the Ukrainian stage for almost two centuries, “Il Trovatore”, like other operas, has had a significant number of diverse interpretations. However, the events associated with the Russian invasion of 2022 allow and even encourage a change in the angle of view on the interpretation of this performance and the characters of its individual characters.

**Objectives, methods, and novelty of the research.** A renewed look at the content of the opera and the character of one of its main characters, Azucena, dictated by the realities of modernity, determines the novelty and relevance of this research. The purpose of the study is to identify possible features of the interpretation of the image of Azucena at the current stage of the development of opera art

in Ukraine, to reveal the connections of such interpretation with historical realities. For that, historical and cultural, as well as imaginative and semantic researches were carried out. The methodological basis of the study is formed by the works of Ukrainian (Stakhevich, 2017; Meleshko & Tsebriy, 2016; Varvartsev, 2015; Vasylieva, 2021) and foreign (Drabkin, 1982; Friedheim, 1973; Osborn, 2007) scholars, which consider not only the history of opera in general, but also the development of G. Verdi's operatic creativity in particular. Some works are devoted to the issues of interpretation (Nikolaievskaya, 2017), in particular of the opera "Il Trovatore" (Kochetkov, 2021). The works by N. Sherstiuk (2018) and A. Baumeister (2013) consider the concepts of "chronotope" and "Da-sein", which are closely related to the transition of the image of Azucena-Mother to the symbolic level. The image of the Mother in world and Ukrainian cultures is the subject of research in H. Belenka's article (2015).

**Research results.** The content of many of Verdi's operas, with the ideas of the Risorgimento embedded in them, takes on a completely different meaning during the full-scale Russian invasion, becoming actualized and "resonating" in a new way with the ideas of the Ukrainian national liberation struggle against the occupiers, which has been going on intermittently for several centuries.

The image of the Azucena-Mother in Verdi's "Il Trovatore" instructed in the play, if we consider it against the background of war realities, also acquires the possibility of a metaphorical interpretation and, accordingly, a completely different scale, thanks to which a much wider, if not all-encompassing, "zone of influence" seems to be formed around it. In a society that is just now the literal realization of "Da sein" (M. Heidegger's term), experiencing one of the greatest tragedies in the entire time of its existence, in the consciousness of the nation, among others, the traits of character and behavior associated with motherhood are re-actualised, while at the same time growing beyond the scale of one individual, acquiring the archetypal features, since maternal love and self-sacrifice are precisely those imperatives that motivate many Ukrainian women to action, give them encouragement in the exhausting struggle. The metaphorical, symbolic "chronotope" of the image of Verdi's heroine generally correlates with the cultural archetype of the Mother, which is, in fact, one of the hypostases of Azucena. It is also, along with other facets of her nature, consistently realized in the opera, which can significantly influence the singer's interpretation of the image of this heroine.

**Conclusion.** Azucena, experiencing strong passions, agreeing to complex and ethically ambiguous actions, is distinguished by the depth and contradictions of her nature at the same time. However, her image acquires special significance as the embodiment of the hypostases of the Daughter and the Mother. If the hypostase

*of the Daughter; in our opinion, embodies the human likeness of the Gypsy, with her weaknesses and contradictions, then the hypostase of Azucena-Mother can be considered a bearer of archetypal features that, in the conditions of the Ukrainian present, against the backdrop of a hostile invasion, are able to correlate with public state of mind. Thus, G. Verdi's operatic art, in particular his "Il Trovatore", in defining times for the country acquires a new relevance: the meanings embedded in his masterpieces are reborn at the next level, creating a parallel with the ideas, events and feelings that raged in the century before last in Italy. A kind of semantic consensus emerges, echoing through the ages and once again reminding us of the attraction to high ethical ideals, despite the contradictory and often ambiguous human nature.*

**Keywords:** opera; "Il Trovatore" by G. Verdi; image of Azucena; image-symbol; interpretation; archetype; invasion.

*Стаття надійшла до редакції 31.03.2026,  
рекомендована до друку 1.06.2026, оприлюднена 29.06.2026.*

УДК 78.071.2:781.68

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-79.06>**Саверський Владислав Вікторович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
творчий аспірант кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування

e-mail: [v.v.saversky@gmail.com](mailto:v.v.saversky@gmail.com);

ORCID iD: 0009-0000-0198-1910

**Виміри диригентської інтерпретації  
в концерті-перформансі «Симфонія Наполеон»**

У статті досліджено явище диригентської інтерпретації в контексті сучасного сценічного формату – концерту-перформансу, який сполучає музику, хореографію, театралізацію та поетичне слово в єдиному художньому просторі й ґрунтується на історичному сюжеті. На прикладі концерту-перформансу «Симфонія Наполеон» (2024, диригент В. Саверський) розкрито багатовекторність діяльності диригента, що виходить за межі традиційної інтерпретації. Обґрунтовано, що диригент у цьому випадку є не лише виконавцем-інтерпретатором музичного задуму, а й постає як автор концепції, оркеструвальник, продюсер, менеджер і організатор творчого процесу, у якому актуалізується аналітичне, виконавське та комунікативне мислення. Показано взаємозв'язок концепції (як задуму) та інтерпретації (як процесу втілення) у створенні цілісного художнього образу. Розкрито процес створення партитури перформансу, оркестрування та режисури сценічного дійства. Описано співпрацю диригента з хормейстером (К. Підпригора) та хореографом (О. Шарікова), завдяки яким досягнуто цілісності поєднання музичного, хорового й пластичного компонентів. Здійснено аналіз жанрово-стильових особливостей музичного матеріалу вистави – від маршів і вальсів до реквієму – й зазначено, що такий добір вимагає від диригента різностильового підходу до інтерпретації. Інноваційність дослідження полягає у визначенні концерту-перформансу як синтетичного художнього дійства, у якому диригентська діяльність набуває концептуально-авторського виміру.

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



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

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

**Ключові слова:** диригентська інтерпретація; концепція; диригент; оркестр; концерт-перформанс.

### **Постановка проблеми.**

Сучасна концертна практика демонструє граничне різноманіття концепційних рішень програми виступів. Значного поширення набувають концерти-перформанси, які об'єднують музичні номери з хореографічними, вербальними, театральними складниками. Усі компоненти концерту можуть бути об'єднані певною сюжетною лінією, таким чином створюється багатовимірний художній простір, у якому диригент виконує декілька функцій: він створює концепцію, інтерпретує художній задум, ореструє музичний матеріал, він є організатором та продюсером концертної вистави. Прикладом такого концерту-перформансу є й «Симфонія Наполеон», виконана 17 листопада 2024 року під орудою Владислава Саверського<sup>1</sup>. Актуальність присвяченої йому статті зумовлена складністю і багатоконпонентністю явища концерту-перформансу, що, своєю чергою, викликає необхідність осмислення і проблематизації багатовекторної діяльності диригента в роботі над таким концертом, яку не можна звести виключно до інтерпретаційного виміру.

**Останні дослідження і публікації**, дотичні до теми статті, засвідчують, що в музикологічному дискурсі представлене доволі широке коло питань інтерпретації, які актуалізуються в диригентській діяльності. Інтерпретація трактується як «роз'яснення», «тлумачення» (Москаленко, 2013), вона стосується осмислення і оцінки різноманітних явищ і процесів навколишньої дійсності. У виконавській практиці інтерпретація набуває статусу художньої, під нею розуміють трактування художнього твору. Своєю чергою, художня інтерпретація часто ототожнюється з поняттям інтерпретації музичної. Наведемо деякі приклади розуміння засад музичної інтерпретації вітчизняними музи-

---

<sup>1</sup> Запис концерту-перформансу доступний на каналі *YouTube* (Capella Pergolesi, 2025).

кознавцями. Так, О. Котляревська вважає інтерпретацію «специфічною формою індивідуально-творчої культурної діяльності, спрямованої на розкриття смислу музичного твору» (Котляревська, 1996: 19), вона також зауважує, що інтерпретація «може трактуватись як результат особливої духовної діяльності, що визначається через своєрідний переклад не тільки в іншу систему мови (знаково-смыслову), але й в іншу систему мислення» (там само). Згідно В. Москаленку, інтерпретація є «вживанням у внутрішній художній світ твору, коли останнє стає для інтерпретатора немовби своїм, що зараз твориться» (цит. за Гнатишин, 2010: 141). «І в аналізі, і в музичній інтерпретації ми користуємося поняттям “ліричний герой твору”, що само по собі потребує вживання у певну “роль”» (Москаленко, 2013). Своєю чергою, Ю. Ніколаєвська у монографії про інтерпретативний образ людини у ХХ столітті наголошує важливість погляду на феномен інтерпретації з різних боків – виконавської специфіки, виконавського мислення і виконавського процесу (Ніколаєвська, 2020: 237).

Поняття диригентської інтерпретації висвітлюють оркестрові та хорові диригенти. Наприклад, А. Стрілець як оркестровий диригент вважає: «Диригентська інтерпретація є творчим процесом, що ґрунтується на синергійному поєднанні всіх виразових засобів на рівнях технології, психології, духовного досвіду» (Стрілець, 2021: 41). Важливість авторської концепції та професійних навичок самого диригента підкреслює Ю. Лошков: «...диригент інтерпретує музичний твір, дотримуючи[сь] авторської концепції, осмисленої настільки, щоб уміти передати її виконавському колективу, а потім, у спільному творчому пориві – публіці. Тобто диригент, інтерпретуючи витвір мистецтва, займається самовихованням (особисте осмислення), професійним (практичне втілення інтерпретації в роботі з музичним колективом) та загальним естетичним вихованням (публічне виконання інтерпретованого твору)» (Лошков, 2012: 8). Хоровий диригент Ю. Ткач розмірковує щодо інтерпретації таким чином: «...це, зокрема: формування первісного уявлення про твір; встановлення зовнішнього, внутрішнього та цілісного смислу твору, створення його образу.

Характеристика індивідуальних особливостей кожного з етапів є основою для створення моделі індивідуального виконавського стилю того або іншого диригента» (Ткач, 2011: 120).

У музиці концепція та інтерпретація існують у тісній взаємодії, формуючи цілісне художнє сприйняття твору. Їх можна уявити як дві сторони однієї медалі: концепція – це задум, внутрішня ідея та зміст, а інтерпретація – це процес і результат втілення цього задуму у звучанні. Щодо диригентської концепції Н. Белік-Золотарьова зазначає: «Розвиток диригентської концепції слід розуміти як процес, що охоплює такі системні рівні: світоглядний, аналітичний та творчовиконавський» (Белік-Золотарьова, 2022: 81).

У сучасній професійній діяльності диригентська інтерпретація знаходить втілення в іншій площині. Диригент є не тільки музикантом-інтерпретатором, а ще й організатором. Зокрема, у XXI столітті набуває розвитку диригентська проєктна діяльність. Вона «є важливим аспектом сучасної музичної культури, яка розвивається у XXI столітті як відповідь на зростаючу потребу в організації і проведенні музичних проєктів. Вони об'єднують учасників різних музичних колективів для спільного виконання концертів або програм й сприяють співпраці між музикантами, професійними диригентами, аудиторією, а також сприяють розвитку музичної індустрії.

Диригентська проєктна діяльність – процес втілення музичної ідеї та концепції виступу, реалізованих в організації та управлінні колективом, ґрунтується на сукупності якостей диригента (рівень майстерності та професійної підготовки, виконавських навичок) і вмінні спілкуватися з аудиторією» (Качуринець, 2022: 23).

**Мета статті** – дослідити виміри диригентської інтерпретації в історичному концерті-перформансі «Симфонія Наполеон» і визначити значення диригента в жанрі концерту-перформансу. Для досягнення мети вирішуються такі завдання: визначити поняття концерту-перформансу; розкрити зв'язок між концепцією і засобами її втілення; дослідити виміри диригентської інтерпретації.

**Методологія дослідження.** У статті використано такі методи дослідження: аналітичний – для з'ясування смислового поля поняття концерту-перформансу; історико-стильовий, жанрово-стильовий, композиційно-драматургічний – для окреслення шляхів реалізації художнього задуму в партитурі концерту-перформансу; структурно-функціональний – для визначення шляхів роботи диригента з композиторськими текстами (адаптація, оркестрування).

**Наукова новизна дослідження.** Осмислене явище концерту-перформансу як синтетичного художнього дійства, яке відбувається в унікальному часопросторі й підпорядковано диригентському задуму та реалізації.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Концепція концерту-перформансу «Симфонія Наполеон» полягає у створенні живої історичної драми за мотивами життя Наполеона Бонапарта, у центрі якої є тема війни як явища, що супроводжує всю історію людства. Це дозволяє провести паралелі між подіями минулого й реаліями сьогодення. Через складність художнього задуму для його реалізації було вибрано форму перформансу. У сучасній музичній культурі перформанс постає як зручний і функціональний формат для втілення складних мистецьких проєктів, надаючи змогу вийти за межі традиційного концерту, зробити твір смислово ємним, об'єднати традиційні музичні номери з театральними, хореографічними та розмовними складниками, створити багатовимірний художній простір. Такий формат особливо ефективний для реалізації концепцій, що потребують занурення в певний культурно-історичний контекст, втілення програми, сюжету. Одна із сучасних дослідниць зазначає: «Перформанс як мистецтво дії довів, що для досягнення творчої мети зовсім не важливий предмет – на перше місце висувається процес. Художній акт без матеріального витвору в результаті, без мети продажу й навіть музеєфікації демонструє те, що в самому звільненні від предметності можна побачити мету.

Різносторонні та неоднозначні духовні пошуки українства на межі XX–XXI століть яскраво втілювалися в художній сфері.

Притаманні попередній добі єдність і стабільність ідеологічно забарвлених художніх принципів змінилися розмаїттям та інноваційністю, державні форми організації мистецького життя – новими недержавними формами...» (Маслова-Лисичкіна, 2022: 139).

У концерті-перформансі «Симфонія Наполеон» роль диригента виходить за межі звичайної інтерпретації: він створює сюжетний план концерту, вибудовує його композицію та драматургію, добирає й оркеструє твори відповідно до сюжетно-образного боку й драматургії концерту, створюючи єдине художнє ціле<sup>2</sup>. Вибір жанрової назви «симфонія» є не випадковим. За аналогією з класичною симфонією як концептуальним жанром, що у XVIII–XIX століттях мав зазвичай чотиричастинну циклічну структуру, концерт-перформанс також складається з чотирьох частин, які утворюють сюжетну лінію, що відбиває вузлові моменти біографії імператора, такі як італійська кампанія, єгипетський похід, особисте життя, коронація.

Для концерту-перформансу було вибрано різножанрові твори композиторів XVIII–XXI століть, оркестровані диригентом Владиславом Саверським. Частина творів прямо чи опосередковано стосується постаті Наполеона та його епохи («Остання атака Наполеона» Едварда Пауля, 1910; «Наполеон Бонапарт» Річарда Беддоу, 2010). Деякі композиції використано для створення певного образу, атмосфери, картини (італійська тарантела – народний танець в обробці Френка Фусарі, 2019; «Перський марш» Деніеля Еїзікіля, 2023). Твори композиторів-романтиків («Романс» Ференца Ліста, 1848, «Романс без слів» Габріеля Форе, 1878) вибрано для відображення лінії кохання Наполеона і Жозефіни, втіленої засобами хореографії (III частина концерту-перформансу)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Побудова єдиного художнього цілого постає як мета й в концертному виконанні опер, про що детально зазначено в статті Є. Нікітської та Г. Савченка (2022).

<sup>3</sup> Список використаних музичних творів і фрагментів з оригінальними назвами та посиланнями на нотний матеріал наданий у Додатку наприкінці статті.

Перша частина концертної вистави, «Італія», є прологом до епічної розповіді, що розкриває сходження Наполеона до висот влади. У ній змальовується образ молодого амбітного полководця, який підкорює Північну Італію, перетворюючись згодом із революційного генерала на «архітектора» майбутньої імперії. Першу частину відкриває мішаний хор у супроводі камерного оркестру, який символізує переможний похід армії знаменитого полководця («Остання атака Наполеона» Едварда Пауля). Далі звучить «Італійський марш» із Фортепіанної сонати № 2 ре-мінор Чарльза Даме, в якому лунають війовничі мотиви. Завершує частину італійська тарантела (в обробці Френка Фусарі), що символізує всенародну любов до Наполеона. Музичні розділи першої частини виконуються *attacca*. При цьому всі згадані твори виконуються повністю, окрім «Італійського маршу» Чарльза Даме, з якого звучать тільки крайні розділи, тому що його середній розділ є ліричним відступом, що за образно-тематичним змістом не відповідає сюжетній канві. Таким чином, обраний матеріал об'єднує тільки сюжет, спеціальні музичні засоби поєднання музичних розділів (переходи, зв'язки тощо) не використовувались.

«Єгипет» – друга частина концерту-перформансу – представляє події єгипетської кампанії Наполеона. Вона починається з твору Річарда Беддоу «Рим», що втілює узагальнений образ стародавнього світу. Його обрання продиктовано загальним композиційно-драматургічним задумом перформансу. Далі звучить тема-роздум, запозичена з твору Джефа ван Діка («Вдова», 2006), її функція в загальній канві концерту-перформансу – ліричний відступ. Після неї різким контрастом вступає «Перський марш» Деніеля Еїзікіля, який слугує символом знаменитої битви біля пірамід.

Третю частину, «Наполеон та Жозефіна», вирішено як хореографічну сцену, що складається з низки танців (вальс, пастораль і романс), для яких було використано музику «Вальсів Мей Марш» Седі Конінські (1917), «Романсу без слів» ор. 17 № 3 Габріеля Форе, «Романсу» Ференца Ліста. За сюжетом, ці твори покликані супроводжувати історію кохання. Далі сюжетний розворот потребував

залучення контрастних номерів: під «Коронаційний марш» Жозефа Мекка, що звучить здалеку (*pianissimo* органа), Наполеон залишає Жозефіну, й вона танцює свій сольний танець, сповнений смутку. Під той самий марш Наполеон повертається до своєї коханої, але тема звучить уже у всього оркестру, символізуючи перемогу полководця. Завершується частина возз'єднанням закоханих та коронацією імператора. Заклучний хор – «Алілуя» Георга Фрідріха Генделя з ораторії «Месія» у скороченій редакції диригента – покликаний передати беззаперечний тріумф Наполеона.

«Реквієм» – четверта частина симфонії, що висвітлює трагедію війни, якою б героїчною чи романтизованою вона не здавалася в мистецтві. Якщо перші три частини сповнені поетичності, романтичних і героїко-епічних рис, то фінал повертає слухача до суворої реальності та її наслідків. Використаний у фіналі симфонії музичний матеріал належить одному композиторові – Річарду Беддоу. Це твори «Наполеон Бонапарт» (2010), «Мистецтво війни» (2010) та «Кінець» (2010), присвячені постаті Наполеона й епосі наполеонівських війн. Задум концерту-перформансу зумовив переоркестрування цих творів, а хорові тексти замінені українськими молитвами «Господи, помилуй» та «Спокій вічний дай їм, Господи», що надало матеріалу нового художнього сенсу та дозволило органічно вписати його у загальну драматургію твору. Саме в останній частині втілюється головна мета-ідея концерту: усвідомлення трагедії війни.

Проаналізувавши вибрані твори, зауважимо, що вони різноманітні за жанрами: марш, гімн, вальс, народний танець (тарантела), романс, реквієм. Ця багатогранність дозволила диригентові підійти до оркестрування творчо, оскільки кожен жанр має свої художні цілі, зміст і виконавські вимоги. Це визначало вибір тембрів, фактуру, динаміку та склад оркестру (про художній потенціал оркестрування див.: Савченко, 2018, 2019). Інструментування здебільшого виконувалося за клавірами творів композиторів. Основою оркестру є струнно-смичкова група – це його гармонічний і фактурний фундамент. Скрипки традиційно виконують мелодичну функцію, альт

і віолончель – функції баса, фігурацій, іноді підголоску. Орган використовується у величних епізодах (*tutti*), він виконує функції педалі, фанфар. Здебільшого орган трактується як «другий оркестр», у кульмінаційних моментах він істотно посилює звучання, збагачує його. Фортепіано виконує функції мелодії, фігурації (здебільшого арпеджіо), баса. Фортепіано трактується як сольний інструмент та як колористичний засіб, тому його партія подекуди віртуозна. Значна кількість ударних (великий барабан, малий барабан, тарілки) зумовлена військовою тематикою. Для тарантели використані кастаньети; трикутники імітують дзвони в Реквіємі (фінал). В оркеструванні застосовані дублювання, принцип тембрового зіставлення, змішування тембрів, антифонність (ефект діалогу) та ін.

Особливе місце в концерті-перформансі посідає хор. Хор використовується для масових епізодів (персоніфікація народу, армії). На відміну від оркестру, який має деталізовану музичну тканину (присутні декілька соло скрипки, органа, фортепіано), тонкі нюанси та безліч тембрових комбінацій матеріалу (перегуки, чергування), хор звучить великими шарами. Хормейстер Ксенія Підопригора та диригент Владислав Саверський працювали в постійній взаємодії, що стало запорукою цілісності й художньої довершеності виконання. Робота розпочалася з окремих репетицій: спочатку хор та оркестр відпрацьовували інтонаційну чистоту, динаміку та ансамблеве звучання. Лише після цього на спільних оркестрово-хорових репетиціях вдалося поєднати ці складові в єдиний організм, де вокал і оркестрове звучання взаємодоповнювали одне одного. Особливо відповідальним етапом стала робота над фіналом. Важливим аспектом було не лише музичне узгодження, а й творча співпраця у формуванні партитури. Керівник хору разом із диригентом обговорювали логіку фразування, баланс між групами хору та оркестру, виразність кульмінаційних моментів. Значну увагу приділяли роботі над українською адаптацією тексту: уточнювали наголоси в словах, щоб вони максимально природно лягали на музичну лінію, а також корегували фрагменти молитви, яку виконував читець. Це дозволило досягти гармонії між змістом слова

та інтонаційним малюнком музики. Таким чином, співпраця хормейстера та диригента мала не лише технічний, але й глибокий творчий характер. Вона сприяла тому, що фінальна частина прозвучала як органічне завершення симфонічно-хорового полотна, у якому всі елементи – від оркестрового звучання до хорової дикції – ретельно продумані й взаємопов'язані.

Перед хореографом та виконавицею партії Жозефіни Ольгою Шаріковою постало складне й водночас творче завдання – вибудувати хореографію на музику, яка втілює лірико-драматичний сюжет Третьої частини «Симфонії Наполеон». Це вимагало тісної співпраці з диригентом та оркестром, адже хореографічна дія мала органічно вплітатися в музичну тканину твору. Під час репетицій першочергово обговорювалися сюжетна лінія та сценічна композиція, проте не менш важливим стало узгодження меж розділів, темпів і агогічних змін. Постановка танців цілком залежала від хореографа, проте вона враховувала нюанси, зазначені в партитурі: тематичні переходи, ритмічні малюнки, динамічні контрасти та кульмінаційні епізоди. Усе це знайшло своє відображення в жесті, позі та танцювальному малюнку. Завдяки цьому вдалося побудувати цілісну сюжетну лінію, у якій драматичне протистояння поєднувалося з інтимними психологічними сценами. Особливого колориту постановці додала виконавська пара: Ольга Шарікова у ролі Жозефіни та Олексій Мірошніченко, який блискуче втілює образ Наполеона. Їхня пластика, емоційність та виразність у поєднанні з живим звучанням оркестру створили ефект театралізованої симфонії, де музика і танець існували не поруч, а як єдиний художній організм.

Досвід створення партитури дозволив внести безліч змін, на які може впливати диригент. Важливою стала увага до динамічних хвиль (мікрокульмінацій та кульмінацій), темпових (агогічних) змін, координації фактур, штрихів, чіткої побудови драматургії: від прозорих епізодів до кульмінаційних *tutti*. Використання музики широкого кола композиторів різних епох вимагало від диригента застосування «різностильового» диригування. Отже, концепція та інтерпретація

в історичному концерті-перформансі «Симфонія Наполеон» постають як одне ціле, доповнюють одна одну.

### **Висновки.**

У статті розглянуто поєднання диригентської інтерпретації та концепції у форматі концерту-перформансу. Сучасний диригент виходить за межі традиційної ролі інтерпретатора: він стає організатором, продюсером, оркеструвальником і творцем цілісного художнього простору. Прикладом цього є історичний концерт-перформанс «Симфонія Наполеон», у якому музика поєднується з танцем, театралізацією та хоровими номерами, формуючи багатовимірну художню структуру.

Особливу увагу приділено використанню історичного образу Наполеона Бонапарта як символу величі й трагедії. Концепція концерту-перформансу розгортається в чотирьох частинах, що відображають ключові етапи його життя: італійські походи, єгипетську кампанію, особисту драму, які підсумовує фінальний реквієм, де війна осмислюється як трагічне явище не лише історії, а й сучасної життєвої реальності. Функція диригента актуалізується не лише в інтерпретації композиторських задумів музики, обраної для концерту-перформансу, а й у створенні нової партитури, застосуванні різностильового диригування та оркестрування. Таким чином, концерт-перформанс стає не лише музичним, а й історико-культурним висловлюванням.

**Перспективами** дослідження є розкриття різноманітних вимірів диригентської інтерпретації на прикладі сучасної концертної практики.

## **ДОДАТОК**

### **Використаний нотний матеріал**

- Beddow, R. (n.d.). *Main Theme. Total War: Rome II*. Muscorescore. <https://surl.li/rqktvh>
- Beddow, R. (n.d.). *Napoleone Bonaparte*. Muscorescore. <https://surl.li/ixlqld>
- Beddow, R. (n.d.). *The Art of War*. Muscorescore. <https://surl.li/nelwkt>
- Beddow, R. (n.d.). *The End (From "Total War: Napoleon")*. Muscorescore. <https://surl.li/ojonuz>

- Dame, Ch. (n.d.). *Italian March. Piano Sonata op. 2 no. 2 in D minor*. Muscorescore. <https://bit.ly/46CY3SR>
- Dyck, van, J. (n.d.). *The Widow. From "Medieval II: Total War"*. Muscorescore. <https://surli.cc/ctolsh>
- Ezekiel, D. (n.d.). *March of the Persians (Parade for the Prince of Persia) for Symphony orchestra*. Muscorescore. <https://surli.cc/jxanea>
- Faure, G. (n.d.). *Romance sans paroles [op. 17 No. 3]*. Muscorescore. <https://surli.lt/suwxrl>
- Fusari, F. (arr.) (n.d.). *Tarantella Napoletana [Accordion solo]*. Muscorescore. <https://bit.ly/4gV2vj3>
- Handel, G. F. (n.d.). *Alleluia du Messie*. Muscorescore. <https://surli.li/fldodf>
- Koninsky, S. (1917). *Mae Marsh Waltzes [To Miss Mae March, America's popular Motion Picture Star]*. Muscorescore. <https://surli.li/zyuroi>
- Liszt, F. (n.d.). *Romance*. Muscorescore. <https://surli.li/fxhfhj>
- Meck, J. S. (n.d.). *Coronation March*. Muscorescore. <https://surli.cc/yaixhc>
- Paull, E. T. (arr.). (1910). *Napoleon's Last Charge*. Muscorescore. <http://bit.ly/48goZsP>

## ЛІТЕРАТУРА

- Белік-Золотарьова, Н. (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>
- Гнатишин, О. Є. (2010). До питання про науково-теоретичні засади новітніх концепцій виконавської інтерпретології в світлі розвитку національного музикознавства. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*, 16(1), 139–145.
- Качуринець, Л. (2024). Розвиток диригентської проєктної діяльності на початку ХХІ століття: новітні чинники впливу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 76(2), 22–28. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-4>
- Котляревська, О. (1996). *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ].
- Лошков, Ю. (2012). Німецька романтична диригентська школа (друга половина ХХ ст.). *Культура України*, 36, 267–276.
- Маслова-Лисичкіна, І. (2022). Перформанс у культурно-мистецькому просторі України ХХ–ХХІ ст. *Вісник Київського національного університету*

- культури і мистецтв. Серія Сценічне мистецтво, 5(2), 137–149. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266529>
- Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник*. Київ: НМАУ. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
- Нікітська, Є. С. & Савченко, Г. С. (2022). Творчий проєкт кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського: досвід виконавського та композиторського осмислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 64, 57–74. <https://doi.org/10.34064/khnum1-64.04>
- Ніколаєвська, Ю. (2020). *Ното interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Факт.
- Савченко, Г. С. (2018). Риси оркестрового стилю Д. Л. Клебанова. *Аспекти історичного музикознавства*, 12, 90–100.
- Савченко, Г. С. (2019). Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії in C та Симфонії в трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства*, 16, 242–258. <https://doi.org/10.34064/khnum2-16.14>
- Стрілець, А. (2021). Теоретичні засади виховання диригента оркестру народних інструментів: стаття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 61, 26–49. <https://doi.org/10.34064/khnum1-61.02>
- Ткач, Ю. (2011). Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 119–124.
- Capella Pergolesi. (2025). *Творчий проєкт: Владислав Саверський, ХНУМ*. YouTube. <https://youtu.be/7lOTZF-jeb8?feature=shared>

## REFERENCES

- Bielik-Zolotarova, N. (2022). Two choirs on the verses of Hryhorii Skovoroda by Vitalii Kyreiko: a conducting concept. *Culture of Ukraine*, 78, 79–86. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.10> [in Ukrainian].
- Capella Pergolesi. (2025). *Creative project: Vladislav Saversky, Kharkiv National University of Arts*. YouTube. <https://youtu.be/7lOTZF-jeb8?feature=shared> [in Ukrainian].
- Hnatyshyn, O. Ye. (2010). On the question of the scientific and theoretical foundations of the latest concepts of performance interpretology in context of development of the national music study. *Ukrainian culture: past, present, ways*

- of development: Scientific notes of the Rivne State University of the Humanities*, 16(1), 139–145 [in Ukrainian].
- Kachurynets, L. (2024). Development of conducting project activity at the beginning of the 21<sup>st</sup> century: new factors of influence. *Current issues of the humanities*, 76(2), 22–28. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-4> [in Ukrainian].
- Kotliarevska, O. (1996). *The variable potential of a musical work: a culturological aspect of interpretation* [Extended abstract of PhD, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv] [in Ukrainian].
- Loshkov, Yu. (2012). German romantic conducting school (second half of the 20th century). *Culture of Ukraine*, 36, 267–276 [in Ukrainian].
- Maslova-Lysychkina, I. (2022). Performance in the cultural and artistic space of Ukraine in the 20<sup>th</sup>–21st centuries. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 5(2), 137–149. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266529> [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2013). *Lectures on musical interpretation: a textbook*. UNTAM. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> [in Ukrainian].
- Nikitska, Ye. S. & Savchenko, H. S. (2022). Art project of the Department of Piano Accompaniment of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts: experience of performer's and composer's comprehension. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 64, 57–74. <https://doi.org/10.34064/khnum1-64.04> [in Ukrainian].
- Nikolaievska, Yu. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries*. Fact [in Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2018). Features of D. L. Klebanov's orchestral style. *Aspects of historical musicology*, 12, 90–100 [in Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2019). Orchestral composition multigure as a principle of time and space organization of Ihor F. Stravinsky's orchestral works (from early ballets to Symphony in C and Symphony in Three Movements). *Aspects of historical musicology*, 16, 242–258. <https://doi.org/10.34064/khnum2-16.14> [in Ukrainian].
- Strilets, A. (2021). Theoretical principles of training a conductor of an orchestra of folk instruments: article. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 61, 26–49. <https://doi.org/10.34064/khnum1-61.02> [in Ukrainian].
- Tkach, Yu. (2012). Specifics of conductor interpretation in choral performance. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 119–124 [in Ukrainian].

**Vladyslav Saverskyi**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student, the Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting  
e-mail: v.v.saversky@gmail.com  
ORCID iD: 0009-0000-0198-1910

**Dimensions of conductor interpretation  
in the concert-performance “Napoleon Symphony”**

**Statement of the problem.** *In modern musical culture, conductor interpretation is a key factor determining the artistic value of a performance. Its study is often limited to the analysis of studio recordings or traditional concert formats. However, some performances go beyond the conventional framework, combining the musical numbers with choreographic elements, poetry readings, and theatrical components. All elements of the concert can be unified by a specific storyline, creating a multidimensional artistic space, in which the conductor fulfils multiple roles: conceptualizing, interpreting, organizing, producing, and orchestrating the musical material. Such a performance is “Napoleon Symphony” presented on November 17, 2024, under the baton of V. Saversky. The relevance of its examination lies in problematizing the conductor’s multifaceted activity within the context of this concert, which cannot be reduced solely to the interpretative dimension, since the “performance score” was both composed and, in some numbers, created by the conductor himself (as orchestrator).*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The study aims to explore the phenomenon of conducting interpretation within the modern concert format of the concert-performance, which unites music, choreography, theatricalization, and poetry into a single artistic space. The research focuses on the concert-performance “Symphony Napoleon” (conducted by V. Saverskyi) as an example of a synthetic artistic form where the conductor transcends traditional interpretative functions. The main objectives are to define the essence of the concert-performance as a genre, to examine the interrelation between concept and interpretation in musical art, and to reveal the conductor’s role as both, the conceptual author and organizer of the creative process. The study also seeks to demonstrate how the conductor’s conceptual vision transforms a musical performance into a multidimensional artistic statement that reflects historical and philosophical ideas. The research is based on a complex methodological approach that combines theoretical, analytical, and practical dimensions.*

– *Theoretical analysis involves studying Ukrainian and international musicological sources concerning the nature of musical and conducting interpretation.*

– *Analytical methods include a functional analysis of the musical text (melody, rhythm, harmony, texture) and an examination of orchestral techniques, dramaturgy, and stylistic features.*

– *Practice-oriented methods are focused on the conductor's interpretative and organizational activities, including the creation of the performance score, orchestration, and collaboration with the choir and choreographer.*

*This integrated approach makes it possible to trace the transformation of the conductor's role from interpreter to conceptual author and concert leader.*

*The novelty of the research lies in defining the concert-performance as a synthetic artistic phenomenon that exists within a unique time-space continuum, fully governed by the conductor's conceptual and performative realization, substantiating that, in contemporary practice, the conductor functions not only as an interpreter of a composer's text but also as a creator of a "living score" formed during the stage performance process. The "Symphony Napoleon" concert-performance represents a new model of artistic synthesis, in which the conductor becomes a composer, producer, and artistic director simultaneously. This redefines the boundaries of conducting as an art form and emphasizes its central role in shaping the modern interdisciplinary performance space.*

**Research results.** *The study demonstrates that the conductor's interpretation in contemporary music culture extends far beyond the traditional functions of performance. Within the concert-performance "Symphony Napoleon", the conductor acts as the conceptual author; orchestrator; producer; and creative organizer; uniting diverse artistic forms – music, dance, theatre, and poetry – into a single dramatic and philosophical whole. The structure of the performance follows a four-part symphonic cycle: Italy, Egypt, Napoleon and Josephine, and Requiem. Each part reflects both historical and emotional dimensions of Napoleon's life, creating an artistic synthesis of history and metaphor. The conductor's work encompassed the creation and orchestration of musical materials, the development of dramaturgical continuity, and collaboration with the choirmaster and choreographer to achieve an integrated artistic outcome. The analysis of musical material revealed a wide stylistic spectrum – from marches and waltzes to requiem and folk dance – which required a multi-stylistic approach to interpretation and conducting technique. The orchestration incorporated specific timbre and dynamic contrasts, while the choir and choreography contributed to the emotional and narrative unity of the performance. The result is a new artistic model, in which*

*the conductor's activity becomes a form of authorship, blending interpretation with creative production. The research confirms that the concert-performance format represents an innovative direction in modern musical culture, providing new possibilities for the evolution of conducting art. The "Symphony Napoleon" concert-performance illustrates how the conductor's conceptual thinking shapes not only the sound but the entire artistic and dramaturgical structure of the performance.*

**Conclusion.** *The findings demonstrate that the modern conductor embodies a multidimensional artistic role – as interpreter, creator, organizer, and communicator. This transformation redefines conducting as a synthesizing art, integrating analytical, performative, and organizational thinking. The "Symphony Napoleon" thus stands as an example of a contemporary synthetic artistic phenomenon, where music, movement, and stage action are unified by the conductor's creative vision, transforming historical reflection into a profound artistic statement about humanity, ambition, and the tragedy of war.*

**Keywords:** *conductor's interpretation; concept; conductor; orchestra; concert performance.*

*Стаття надійшла до редакції 1.04.2026,  
рекомендована до друку 1.06.2026, оприлюднена 29.06.2026.*

УДК 78.036.9:78.071.1

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-79.07>**Демченко Дмитро Анатолійович**

Дніпровська академія музики,

доктор мистецтва, старший викладач, доцент

кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності

e-mail: [composer.dmytrodemchenko@gmail.com](mailto:composer.dmytrodemchenko@gmail.com); ORCID iD: 0000-0003-2128-1991**Білоусов Олександр Юрійович**

Дніпровська академія музики,

старший викладач кафедри фортепіано

e-mail: [thehoudiniking@gmail.com](mailto:thehoudiniking@gmail.com); ORCID iD: 0009-0006-5266-8813

## **Електроакустична взаємодія фортепіано та електроніки у творі «Radiopulsar»: композиторсько-виконавський аспект**

*Досліджується специфіка взаємодії акустики фортепіано та електроніки в сучасній електроакустичній композиції на прикладі твору автора статті «Radiopulsar». Розглядаються особливості формування звукового матеріалу, методи трансформації фортепіанного тембру в реальному часі засобами електронної обробки із застосуванням музично-комп'ютерних технологій, і, як узагальнення власного досвіду виконавця, роль останнього у процесі реалізації композиторського задуму. Особливу увагу приділено аналізу композиторських методів і організації електронно-звукового простору, взаємодії акустичного звучання та електронного нашаровування, розвитку внутрішньої логіки та драматургії твору. Підкреслено технологічні аспекти створення електронного впливу на фортепіанний тембр, зокрема використання засобів комп'ютерної обробки звука і технік live-processing. З позиції піаніста розкрито специфіку інтерпретації твору для фортепіано з електронікою, виявлено технічні та художні параметри, пов'язані із синхронізацією з електронним середовищем і трансформацією виконавського мислення піаніста у напрямі розширення концептуальної та образної складових. Як результат, визначено певні принципи композиторсько-виконавської взаємодії в електроакустичному середовищі та підкреслено перспективи розвитку подібних практик у сучасному музичному мистецтві.*

© 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:** модульний синтез; новий тембр; електронна обробка; звуковий об'єкт; музично-комп'ютерне забезпечення; параметри звуку; секвенсори; *live-processing*; мистецтво фортепіано.

### Постановка проблеми.

У сучасному музичному мистецтві електроакустичний напрям дедалі стає активнішим, інтегруючись у сферу академічного виконавства, зокрема фортепіанну музику, що надає виконавцеві можливість переосмислення традиційних методів звукоутворення та звуковидобування, нової інтерпретації та втілення композиторського задуму. Взаємодія акустичного інструмента з електронікою, особливо у форматі *live-processing*, прокладає шлях новій естетиці художнього мислення, де межі між природним звуком та штучно сформованим електронним тембром стають умовними. У цьому контексті перед нами постає проблема організації та поєднання параметрів фортепіанного та електронного звучань, а саме тембру, динаміки, звуковисотності, в реальному часі. Актуальність цього питання підкреслює необхідність формування цілісної драматургії та логіки твору в умовах гібридного звукового простору, де електроніка може виступати як рівноправний партнер чи новий засіб трансформації первинного акустичного середовища. Особливого значення набуває досягнення принципів взаємодії композитора та виконавця, адже сама реалізація електроакустичного твору передбачає не лише відтворення зафіксованого нотного тексту, але й володіння музично-комп'ютерними технологіями. Важливим є розуміння алгоритмів послідовної обробки звуку та, головне, вміння адаптувати матеріал у реальному часі. Також існує проблема виконавської інтерпретації, адже традиційна піаністична школа лише фрагментарно та поверхнево враховує специфіку взаємодії фортепіано з електронікою, що вимагає більш розширеного та професійного розуміння цього напрямку та нових навичок виконавця, з огляду на роботу з музично-комп'ютерним забезпеченням, синхронізацію з електронними процесами та формування нового виду слухового контролю. Отже, потребує висвітлення досвід композиторсько-виконавської

взаємодії, зокрема на прикладі конкретного музичного твору, яким у цій статті постає композиція «*Radiopulsar*» одного з її авторів. Таким чином, проблема цього дослідження полягає у виявленні ефективної моделі інтеграції фортепіано та живої електроніки, визначенні ролі виконавця у цих процесах, а також у формуванні нових підходів до аналізу й трактування електроакустичного твору в сучасному музичному світі.

**Останні дослідження і публікації за темою.** Проблема взаємодії акустичного інструмента та електроніки вивчається у багатьох україномовних та зарубіжних дослідженнях (Чорний, 2025; Кравченко, 2023; Куришева, 2024; Meikle, 2016; Lartillot, 2024 та ін.).

У статті О. Чорного (2025), де розглядається електроакустична музика Георга Фрідріха Гааса, особлива увага приділяється організації часопростору та взаємодії акустичних і синтетичних звуків у композиціях для фортепіано та електроніки. Автор аналізує композиторські методи синхронізації партії виконавця з електронним середовищем, а також принципи синтезу електронного тембру як самостійного елемента загальної музичної тканини. Але дослідник зосереджує увагу лише на композиторському задумі, меншою мірою висвітлюючи виконавську практику та індивідуальний досвід інтерпретації.

Серед україномовних праць глибиною вирізняється дослідження А. Кравченко (2023), присвячене ролі фортепіано в сучасних електроакустичних композиціях, де розкрито семіотичні та образно-комунікативні аспекти взаємодії фортепіано з електронними засобами, а також приділено увагу формуванню нового звукового середовища як синтезу звучань акустичного інструмента і цифрової обробки звука. Але недостатньо висвітлено конкретні музично-комп'ютерні технології, послідовність обробки (*live-processing*) і, головне, вплив електронних засобів на практику виконавця.

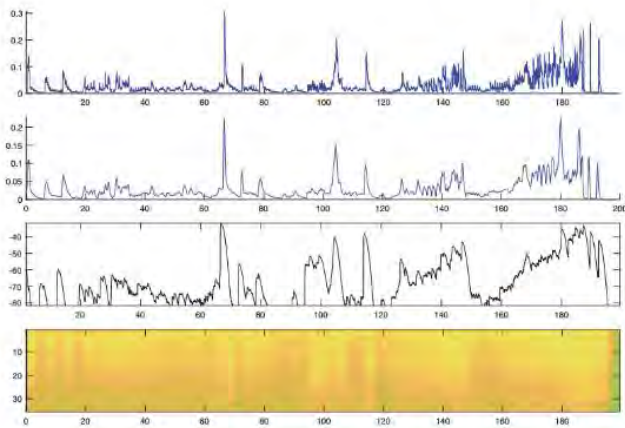
Суттєвим внеском у дослідженні виконавського аспекту відтворення сучасних електронних композицій є стаття Є. Куришева (2024), де автор аналізує технічні складнощі та інтерпретаційні особливості синтезу електроніки та фортепіано. Автор наголошує на необхідності

нових навичок музиканта: роботи з електронними девайсами, синхронізації та слухового контролю під час виконання твору. Однак у дослідженні Є. Куришева відсутній детальний аналіз композиторських технік формування електронного звукового нашаровування.

Серед зарубіжних досліджень вагоме місце посідають роботи, присвячені аналізу електроакустичної музики як складної інтерактивної системи. Зокрема, у статті Г. Мейклі (Meikle, 2016) розглядається розвиток взаємодії виконавця і комп'ютерних технологій у музиці, що формує основу сучасних інтерактивних музичних виконавських практик. Водночас стаття має загальнотеоретичний характер і не фокусується на специфіці інструментально-електронної взаємодії у реальному часі та виконавському процесі.

У роботі О. Лартійо (Lartillot, 2024) розглядаються можливості комп'ютерного аналізу звукових об'єктів, їхніх спектральних характеристик і просторових параметрів. На ілюстрації, наведеній дослідником, видно, як сучасні технології фіксують розподіл звукової енергії у часі та просторі за допомогою музично-комп'ютерних програм (*Ілюстрація 1*).

**Ілюстрація 1.** Візуалізація звукової хвилі та спектра (Lartillot, 2024: 284).



**Fig. 3.** Analysis of dynamics in Pierre Schaeffer's fourth *Étude de bruits*. Top-down: 1. Root Mean Square (RMS) computed on 0.1s frames with half-overlapping, 2. RMS on 0.5s frames, 3. proposed dynamics curve and 4. decomposition of that dynamics along 35 Mel bands (higher amplitude shown with brighter colour) with subsequent filtering within each band. (Color figure online)

Попри значний сучасний технологічний потенціал, автор підкреслює складність аналізу таких явищ, як звукова морфологія чи просторовий рух, що свідчить про недостатню розробленість аналітичного апарату.

Взаємодію акустичних інструментів та електроакустичних засобів у виконанні аналізує С. Еммерсон. Автор розглядає різні принципи інтеграції інструментального виконання та електронного тембру, підкреслюючи зміну ролі інструмента в електроакустичному контексті. Особливу увагу приділено просторовим і тембровим взаємодіям, які створюють та формують нові виконавські та слухацькі перспективи та відчуття (Emmerson, 1998). У статті Л. Каміллері та Д. Смоллі (Camilleri, Smalley, 1998) представлено вступ до аналітичних підходів електроакустичної музики. Автори підкреслюють основні методологічні принципи аналізу звукових об'єктів, фокусуючи увагу на слуховому сприйнятті як параметрі дослідження. Робота має теоретичну основу для подальшого розвитку спектрморфологічного аналізу та дослідження структури електроакустичних композицій. У фундаментальній праці С. Еммерсона (Emmerson, 1986) досліджується формування «мови» електроакустичної музики та способи її сприйняття слухачем. Автор вводить концепції слухання звукового матеріалу, які пояснюють різні підходи до інтерпретації електронного звука у просторі. Це одна з базових теоретичних робіт, яка закладає основи для подальших досліджень електроакустичних композицій та аналізу звукових об'єктів.

Отже, аналіз сучасних наукових праць засвідчує, що, попри значну кількість досліджень, проблема комплексного вивчення електроакустичної взаємодії фортепіано та електроніки залишається недостатньо розкритою. Зокрема, бракує робіт, у яких поєднуються композиторський, технологічний і виконавський аспекти на основі практичного досвіду реалізації конкретного твору. Саме це зумовлює актуальність нашого дослідження, спрямованого на всебічний аналіз композицій «*Radiopulsar*» у контексті сучасних електроакустичних практик.

**Мета статті** полягає в комплексному дослідженні специфіки електроакустичної взаємодії фортепіано та електроніки в сучасному

музичному творі на прикладі авторської композиції Дмитра Демченка «*Radiopulsar*». Зокрема, завданням роботи є виявлення принципів створення звука нової якості та тембрової трансформації акустичного простору засобами електронної обробки у реальному часі. Особливу увагу приділено розкриттю композиторських методів *live-processing* у створеній композиції, а також визначенню ролі виконавця як активного учасника процесу звукової взаємодії. Крім того, у завдання статті входить узагальнення практичного досвіду композитора і виконавця для окреслення перспектив розвитку електроакустичних практик.

**Наукова новизна дослідження.** Уперше комплексно висвітлено особливості електроакустичної взаємодії в реальному часі фортепіано та електроніки у творі Д. Демченка «*Radiopulsar*», що розглядається крізь призму композиторсько-виконавської практики. Виявлено специфіку авторської концепції електронного звука у взаємозв'язку із виконавськими засобами її реалізації; створено авторську електронну партитуру просторового руху та впливу електронних звучань; окреслено роль тембрової трансформації в реальному часі та у процесі інтерпретації твору. Виявлено роль електроніки не як супровідного елемента, а як самостійного структурно-драматургічного звукового джерела, що суттєво впливає на формування художнього результату.

**Методологія дослідження.** Застосовано комплексний підхід, що поєднує музикознавчі, художні, концептуальні, аналітичні, виконавські та комп'ютерно-технологічні аспекти вивчення електроакустичного твору та допомагає розкрити особливості формування внутрішньої логіки розвитку композиції «*Radiopulsar*», зокрема взаємозв'язок акустичних і електронних компонентів звукової тканини. Темброво-акустичний аналіз, включаючи дослідження параметрів звука (динаміки, спектра, атаки, тривалості) та їх модифікацій у *live-processing*, спрямований на виявлення способів трансформації фортепіанного звучання шляхом електронної обробки. У цьому контексті ми спирались на положення звукового спектрморфологічного аналізу Д. Смоллі (Smalley, 1997), П. Шеффера (Schaeffer, 1966: 672–715) щодо звукового об'єкта та редукованого слухання, що дозволяє аналізувати звук

незалежно від його фізичного джерела; Т. Вішарта (Wishart, 1996), який розглядає звук як пластичний матеріал, здатний до складних трансформацій у спектральному та просторовому вимірах; на дослідження Л.Торесена та А.Гедмана (Thoresen & Hedman, 2007), що розширює межі спектроморфологічного аналізу, деталізуючи аналітичний апарат електроакустичної музики. Такий цілісний підхід забезпечує глибоке бачення цього напрямку та сприяє розумінню сучасних звукових процесів у музичному мистецтві.

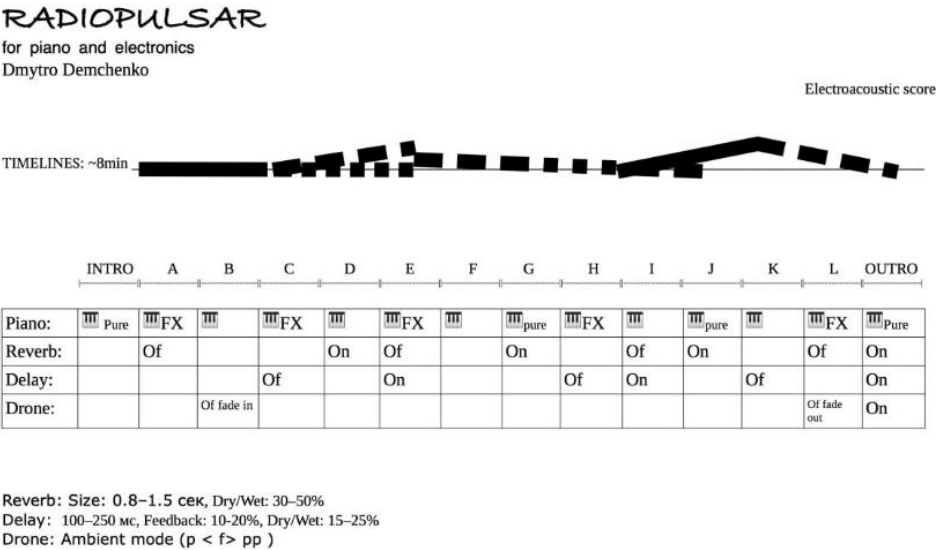
### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Прем'єра електроакустичної композиції Д. Демченка *«Radiopulsar»* у виконанні Олександра Білоусова (фортепіано) відбулася 5 лютого 2023 року на звітному концерті композиторів ДРОНСКУ<sup>1</sup> в Дніпровській академії музики. Удруге твір прозвучав 5 жовтня 2025 року на XXXVI фестивалі «Київ Музик Фест-2025» під керівництвом Алли Загайкевич у концерті до 20-річчя заснування проєкту електроакустичної музики та медіа-арту EM-visia 2025, у виконанні Олександра Олійника (фортепіано). Твір являє собою цілісну художню модель взаємодії акустики фортепіано та електронного середовища, у якій ключову роль відіграє поєднання акустичного тембру та електронного нашаровування, створюючи новий звук та нову якість звукового розвитку. Одним із головних параметрів твору є динамічна трансформація, що сприяє організації звукової матерії у просторі та реальному часі. Архітектоніка твору є багаторівневою, поєднуючи традиційні методи структурування із сучасними техніками електроакустичної композиції та електронними нашаруваннями. З ракурсу фортепіано, звук розглядається не лише як висотно-ритмічний параметр, але як самостійний вільний матеріал звукової тканини. Водночас звукові ландшафти і щільні текстури електронного тембру при виконанні композиції наживо вибудовують звукову драматургію в реальному часі та просторі (*Ілюстрація 2*).

---

<sup>1</sup> Дніпровська регіональна організація Національної спілки композиторів України – *Прим. ред.*

Ілюстрація 2. Д. Демченко, «Radiopulsar», електронна партитура.



Додаємо загальний аналіз авторського трактування твору.

Тривалість: близько 8 хвилин (вказано «TIMELINES: ~8min»). Структура композиції: INTRO–A–B–C–...–L–OUTRO, що свідчить про її сегментну побудову.

Виконавський матеріал: фортепіано грає або в чистому вигляді (Pure), або через обробку (FX). Електроніка підключається через реверберацію, ділей і ембієнтовий дрон.

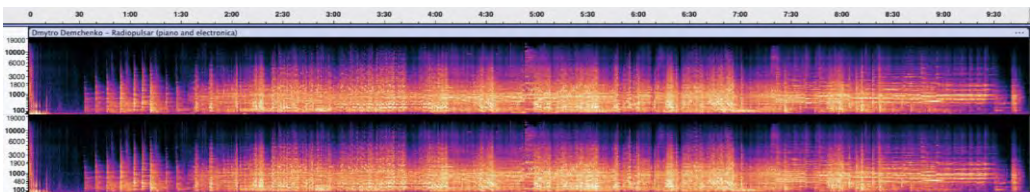
Ланцюг звукової обробки: Reverb (реверберація) вмикається в певних сегментах, зазначених в електронній партитурі, розмір реверберації від 0,8 до 1,5 сек., Dry/Wet 30–50%. Delay (відлуння звуку): короткий (100–250 мс), із зворотним зв'язком 10–20%, Dry/Wet 15–25%.

У результаті впливу цього ланцюга звукової обробки та загалом електроніки на акустичне виконання було віднайдено нову темброву якість звука, що створює контрастне враження при сприйнятті загальної звукової картини.

Drone: атмосферний фон, амбієнтного характеру, з динамікою від *p* до *f* та *pp*. Поєднана з атмосферним фоном, партитура набирає нового звукового змісту. З'являються нові текстури тембру та звукового ландшафту у просторі.

Партитура розрахована на взаємодію піаніста і виконавця партії електроніки. Чорна геометрична «ламана» лінія зверху партитури – це графічне зображення динаміки та щільності звучання в просторі та часі (Іл. 2). На початку лінія суцільна та щільна, що передає відчуття звукової маси, пульсації, пов'язане з концепцією твору та образом космічного явища – радіопульсара. Далі вона ділиться на короткі блоки, візуалізуючи фрагментарність; можливі резонансні кластери або імпульси. Від середини лінія поступово ущільнюється і зростає за амплітудою, фіксуючи ефект просторового динамічного зростання. У фіналі композиції лінія прямує донизу, переривається й затухає, що відповідає завершальному спаду щільності й відходу в тишу, ніби віддаленню космічного об'єкта від першого плану сприйняття. Тобто чорна лінія – це умовна візуальна форма композиції, графік її звукової маси, динаміки та електронної фактури у просторі. Уявлення щодо останнього дає спектральний аналіз твору (Іл. 3).

**Іл. 3.** *Д. Демченко, «Radiopulsar». Розподіл акустичної енергії на спектрограмі.*



Отже, партитура показує схему взаємодії акустичного інструмента (фортепіано) та електронних нашарувань у просторі та часі. Чорна лінія зверху відображає форму та розвиток звукового матеріалу у просторі від щільної звукової маси до розсічених імпульсів, наростання та поступового загасання до завершення композиції. У цей момент

загальне звучання перестає бути лінійним і перетворюється на багатовимірний звуковий простір.

Виконавець повинен враховувати всі параметри звукової обробки, а саме час затримки, динаміку та вплив на загальне звучання в просторі. Важливим аспектом є формування нового типу інтерпретаційного мислення, де піаніст не лише виступає як виконавець фіксованого нотного тексту, але й як співтворець звукового простору. Це передбачає взаємодію з електронним нашаруванням та звуковою маніпуляцією, гнучкість у прийнятті рішень та здатність до адаптації в умовах змінного акустичного середовища та простору.

**Виконавський досвід О. Білосова: аналіз, інтерпретація, практичні рекомендації.** Твір «Radiopulsar» має виразну драматургію, де партія фортепіано виконує не лише традиційну тематичну, а й важливу образотворчу функцію при втіленні ідеї космічного імпульсу. За авторським задумом, композиція будується на остинатних структурах у правій та лівій руці, ритмічній пульсації, що орієнтує на загальну концепцію «радіоімпульсу» та створює внутрішню напругу, динаміку, яка поступово наростає в її спектральній щільності.

За думкою автора твору, основою інтерпретації, що відповідає концепції композиції та підкреслює її внутрішній образ, є баланс між механістичністю та виразністю. З одного ракурсу, взаємодії, необхідна концентрація та точність у ритмічному обрамленні та організації музичної тканини, зокрема синкопованих елементів партитури. З іншого ракурсу, бачення, слід грати «сухо», та навіть механічні елементи мають бути виразними, ніби звучання космічного сигналу, який поступово змінює свою інтенсивність. Формотворення треба розглядати як цілісний процес, від виникнення імпульсу до кульмінаційного моменту та поступового динамічного спаду, позаяк виразність виконання більшою мірою залежить від пропорційності та розвитку музичних розділів, ніж від мелодійності. Технічний аспект передбачає стабільність, точність ритму, а саме у грі септолями, гарної метроритмічної координації між руками. Великою часткою складності є поліритмія у багатьох розділах твору (Лл. 4).

**Іл. 4.** Д. Демченко, фрагменти партитури твору «Radiopulsar» (сс. 4, 13).

Dmytro Demchenko

4

The image displays a musical score for the piece "Radiopulsar" by Dmytro Demchenko, specifically measures 13 through 16. The score is written for piano and features four systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The music is marked with a forte (*ff*) dynamic. Measure 13 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line in the grand staff features a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final note of the treble staff. Measure 14 continues the melodic line in the treble staff, which includes a triplet of eighth notes. The bass line consists of eighth notes. Measure 15 shows a continuation of the melodic development in the treble staff, with a triplet of eighth notes. The bass line features a series of eighth notes. Measure 16 concludes the fragment with a final melodic phrase in the treble staff, including a triplet of eighth notes, and a bass line of eighth notes. The score is marked with various musical notations, including triplets, fermatas, and dynamic markings.

*Dmytro Demchenko*

The musical score is presented in two systems. The first system begins at measure 49 and concludes at measure 13. The second system begins at measure 50 and concludes at measure 79. The piano part is written in treble and bass staves, and the electronic part is written in a single staff. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as '8va' and '8vb'.

Важливим є контроль повторюваності ритмічних фігурацій шістнадцятими, чіткість акцентів і обов'язкова дозована педалізація.

Взаємодія фортепіано з електронікою відіграє ключову роль у драматургії композиції, зокрема створенні ефекту космічного простору. Розуміння цієї ролі розширює межі сприйняття фортепіанної партії. Піаністові потрібно уважно слухати та реагувати на зміни електронного звукового простору, контролюючи впродовж виконання звуковий баланс; іноді звучання його партії має зливатись чи, навпаки, контрастувати з електронними тембрами нової якості. Автор твору наголошує, що необхідно відчувати моменти синхронізації обох джерел звуку в просторі та часі, особливо на початку нових епізодів та в кульмінаційних моментах, підкреслюючи динаміку, образ та драматургію твору. Динаміка повинна розвиватися поступово до кульмінації, а не

змінюватися раптово. Артикуляція переважно чітка, але має певну метроритмічну гнучкість. Педаль слід використовувати дуже обережно, більше як колористичний засіб для створення ефекту перебування у космічному просторі.

На думку автора, «*Radiopulsar*» – це процес руху космічної енергії, а не звичайний спосіб лінійного розвитку музичної думки. Це сигнал із Всесвіту, який перевтілюється в композиторську думку, проходячи шлях від хаосу до чіткої структури. Партія фортепіано тут позначена постійними «хвилями напруги», а електроніка створює відчуття безмежного холодного космічного простору. Головне завдання виконавця – взаємодіяти з електронним звуковим середовищем та провести слухача через різні психологічні стани, пов'язані зі спостереженням зародження та розвитку природного явища, досягнення кульмінаційного піка та наступного згасання космічного імпульсу, зробити цей життєвий рух виразним та переконливим.

Слід зауважити, що композиція «*Radiopulsar*» демонструє сучасний підхід до організації електроакустичного простору, де фортепіано та електроніка створюють єдину систему концертної взаємодії в комунікаційному ланцюжку «композитор-виконавець-слухач». Така модель відкриває нові горизонти для розвитку композиторської та виконавської практики, сприяє розширенню традиційних уявлень про музичний звук і його еволюцію у художньому задумі. Виконавський досвід доводить, що інтерпретація електроакустичного твору вимагає від піаніста принципово нових професійних навичок та компетенцій, а саме володіння музично-комп'ютерними технологіями, здатності до синхронізації з електронним простором під час живого виконання, а також розвитку специфічного типу слухового контролю. Виконавець у такому контексті постає як співтворець загального звукового процесу, який активно взаємодіє з електронікою у реальному часі.

Отже, основою композиторсько-виконавської взаємодії в електроакустичному середовищі є: інтегративність акустичного та електронного компонентів, процесуальність звукового розвитку, варіативність інтерпретації та технологічна грамотність виконавця.

## Висновки.

У результаті проведеного дослідження, спрямованого на розкриття специфіки електроакустичної взаємодії фортепіано та електроніки у творі Д. Демченка «*Radiopulsar*», встановлено, що поєднання природного звучання акустичного інструмента з обробленим електронними засобами формує новий тип звукового мислення, новий синтез тембрів, в якому акустичний простір і реальний час виступають як рівноправні параметри організації музичної тканини. Аналіз твору, запропонований автором, та розроблена ним електронна партитура композиції демонструють, що основою її драматургічного розвитку є поступові та поетапні зміни тембрових і фактурних параметрів, що в сукупності помірно трансформують фортепіанне звучання. Вплив на фортепіанний тембр здійснюється за допомогою створеного автором у програмі *Reaper* ланцюга звукової обробки. Були також задіяні програми *ReaPlugs*: реверберації, *delay*, *pitch-shifting* та *flanger*-ефектів та окремо розроблений композитором атмосферний дрон.

Важливу образно-драматургічну роль відіграє сегментна форма твору, його архітектоніка, що поєднує поступовість побудови, разом з електронними маніпуляціями між розділами загальної структури, з безперервністю звукового музичного розвитку. Дослідження показало, що електронне звучання відіграє в композиції не лише допоміжну функцію, а виступає як активний учасник музичного процесу, здатний трансформувати акустичний матеріал. Отже, взаємодія акустичного інструмента з електронікою сприяє розширенню тембрового потенціалу фортепіано та створенню нових звукових якостей, що виходять за межі традиційної інструментальної практики.

**Перспективи досліджень** передбачають розширення кола наукових спостережень над видами взаємодії акустичних інструментів та електронних засобів звукоутворення в сучасній музичній практиці. Особливу зацікавленість викликає вивчення трансформації ролі виконавця в умовах розвитку цифрових музичних технологій, де музикант виступає не лише як відтворювач авторського тексту, а й як його активний інтерпретатор та учасник процесу формування акустичного

середовища в реальному часі. Подальшим розвитком цієї проблематики може бути дослідження нових принципів поєднання живого виконання та електронних процесів, аналіз просторових і тембрових параметрів електроакустичних композицій та виявлення впливу електронних компонентів на художнє сприйняття музичного твору. Плідним видається залучення міждисциплінарних підходів, що поєднують музикознавство, виконавське мистецтво, акустику та цифрові технології, відкриваючи нові можливості для осмислення естетики електроакустичної музики XXI століття.

### ЛІТЕРАТУРА

- Кравченко, А. (2023). Фортепіано в електроакустичному дискурсі звукообразних репрезентацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 154–161. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286893>
- Куришев, Є. (2025). Виконавський аспект електроакустичної музики для фортепіано: особливості інтерпретації та технічні виклики. *Південноукраїнські мистецькі студії*, 1(8), 15–19. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-1.3>
- Чорний, О. (2025). Електроакустична музика Георга Фрідріха Гааса: особливості організації часопростору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (142), 163–175. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.142.327890>
- Camilleri, L. & Smalley, D. (1998). The analysis of electroacoustic music: Introduction. *Journal of new music research*, 27(1–2), 3–12. <http://dx.doi.org/10.1080/09298219808570737>
- Emmerson, S. (1986). *The language of electroacoustic music*. Palgrave Macmillan London. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-18492-7>
- Emmerson, S. (1998). Acoustic / electroacoustic: The relationship with instruments. *Journal of new music research*, 27(1–2), 146–164. <https://doi.org/10.1080/09298219808570742>
- Lartillot, O. (2024). Musicological and technological perspectives on computational analysis of electroacoustic music. In Jensenius, A. R. (ed.), *Sonic Design. SSD 2022. Current research in systematic musicology*, vol. 12 (pp. 271–297). Springer. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-57892-2\\_15](https://doi.org/10.1007/978-3-031-57892-2_15)
- Meikle, G. (2016). Examining the effects of experimental / academic electroacoustic and popular electronic musics on the evolution and development of human–

- computer interaction in music. *Contemporary music review*, 35(2), 224–241. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1221634>
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil.
- Smalley, D. (1997). Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised sound*, 2(2), 107–126. <https://doi.org/10.1017/S1355771897009059>
- Thoresen, L., & Hedman, A. (2007). Spectromorphological analysis of sound objects: an adaptation of Pierre Schaeffer's typomorphology. *Organised sound*, 12(2), 129–141. <https://doi.org/10.1017/S1355771807001793>
- Wishart, T. (1996). *On sonic art* (New and rev. ed., S. Emmerson, Ed.). Harwood Academic Publishers. (Contemporary Music Studies, vol. 12).

## REFERENCES

- Camilleri, L. & Smalley, D. (1998). The analysis of electroacoustic music: Introduction. *Journal of new music research*, 27(1–2), 3–12. <http://dx.doi.org/10.1080/09298219808570737> [in English].
- Chornyi, O. (2025). Electroacoustic music by Georg Friedrich Haas: Notes on time-space organization. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (142), 163–175. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.142.327890> [in Ukrainian].
- Emmerson, S. (1986). *The language of electroacoustic music*. Palgrave Macmillan London. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-18492-7> [in English].
- Emmerson, S. (1998). Acoustic / electroacoustic: The relationship with instruments. *Journal of new music research*, 27(1–2), 146–164. <https://doi.org/10.1080/09298219808570742> [in English].
- Kravchenko, A. (2023). Piano in electroacoustic discourse of sound representations. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts herald*, 2, 154–161. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286893> [in Ukrainian].
- Kuryshv, E. (2025). The performative aspect of electroacoustic music for piano: interpretation features and technical challenges. *South Ukrainian art studies*, 1(8), 15–19. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-1.3> [in Ukrainian].
- Lartillot, O. (2024). Musicological and technological perspectives on computational analysis of electroacoustic music. In Jensenius, A. R. (ed.), *Sonic Design. SSD 2022. Current research in systematic musicology*, vol. 12 (pp. 271–297). Springer. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-57892-2\\_15](https://doi.org/10.1007/978-3-031-57892-2_15) [in English].
- Meikle, G. (2016). Examining the effects of experimental / academic electroacoustic and popular electronic musics on the evolution and development of human–

- computer interaction in music. *Contemporary music review*, 35(2), 224–241. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1221634> [in English].
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines* [*Treatise on musical objects: an interdisciplinary essay*]. Paris: Éditions du Seuil [in French].
- Smalley, D. (1997). Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised sound*, 2(2), 107–126. <https://doi.org/10.1017/S1355771897009059> [in English].
- Thoresen, L., & Hedman, A. (2007). Spectromorphological analysis of sound objects: an adaptation of Pierre Schaeffer's typomorphology. *Organised sound*, 12(2), 129–141. <https://doi.org/10.1017/S1355771807001793> [in English].
- Wishart, T. (1996). *On sonic art* (New and rev. ed., S. Emmerson, Ed.). Harwood Academic Publishers. (Contemporary Music Studies, vol. 12) [in English].

### **Dmytro Demchenko**

Dnipro Academy of Music,

Doctor of Arts, Senior Lecturer, Associate Professor,

Department of Musicology, Composition, and Performance

e-mail: composer.dmytrodemchenko@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-2128-1991

### **Oleksandr Bilousov**

Dnipro Academy of Music,

Senior Lecturer, Department of Piano

e-mail: thehoudiniking@gmail.com; ORCID iD: 0009-0006-5266-8813

## **Electroacoustic interaction of piano and electronics in the composition “Radiopulsar”: Composer and performer aspect**

**Statement of the problem.** *In contemporary musical practice, electroacoustic music is increasingly integrated into academic performance, particularly piano art, opening new possibilities for rethinking traditional approaches to sound production and interpretation. The interaction between an acoustic instrument and electronics, especially in the live-processing format, creates a hybrid sonic environment, in which natural and electronically transformed sounds function as equal components of musical expression. This raises important issues concerning the organization of timbre, dynamics, pitch, and spatial sound parameters in real time. A significant challenge is the development of effective models of interaction between composer, performer, and technology. The realization of electroacoustic works requires not only interpretation of the musical text but also the use of computer technologies, synchronization with electronic processes, and the formation of new listening*

and performance skills. These issues become particularly relevant in the study of the composition “Radiopulsar”, where piano and electronics form an integrated artistic system.

**Objectives, methods, and novelty of the research.** The study is based on a comprehensive approach that combines musicological, analytical, performance, and computer-technological methods. For the first time, the research focuses on the internal logic of the composition “Radiopulsar” and the interaction between its acoustic and electronic components, which is viewed through the prism of composer and performer practice. Timbre-acoustic analysis was applied to identify the transformation of piano sound through electronic processing, including modifications of dynamics, spectrum, attack, and duration in live-processing conditions. The methodological basis includes Denis Smalley’s spectromorphological theory (1997), Pierre Schaeffer’s concept of the sound object and reduced listening (1966), as well as the ideas of Trevor Wishart and Lasse Thoresen concerning sound transformation and electroacoustic analysis. This methodological framework provides a comprehensive understanding of contemporary electroacoustic sound processes.

**Research results and conclusion.** The research revealed the specific features of electroacoustic interaction between piano and electronics in “Radiopulsar”. It was established that the combination of acoustic and electronic resources forms a new model of sound thinking, in which timbre, space, and real-time processing become essential structural elements. Analysis of the composition and its electronic score demonstrated that the dramaturgy of the work is based on the gradual transformation of piano sound through reverberation, delay, and drone-based processing implemented in the REAPER environment. These technologies create a multilayered sonic space and ensure continuity between formal sections. The study confirms that electronics perform not merely an auxiliary role but function as an active participant in musical development, transforming acoustic material and expanding the timbre possibilities of the piano beyond traditional instrumental practice.

**Keywords:** piano art; modular synthesis; new timbre; electronic processing; sound object; music computer technologies; sound parameters; sequencers; live processing.

Стаття надійшла до редакції 25.04.2026,  
рекомендована до друку 1.06.2026, оприлюднена 29.06.2026.

## Розділ 2. | Section 2.

**СУЧАСНІ ТВОРЧІ ТА ОСВІТНІ СТРАТЕГІЇ  
MODERN CREATIVE AND EDUCATIONAL STRATEGIES**

УДК 78.071.2:784.087.68

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-79.08>**Белік-Золотарьова Наталія Андріївна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування,

e-mail: [n.byelik@gmail.com](mailto:n.byelik@gmail.com)

ORCID iD: 0000-0003-3670-4037

**Диригент як очільник виконавського хорового процесу**

*Метою роботи є виявлення професійних якостей диригента, необхідних для керівництва виконавським хоровим процесом і створення дефініції, що розкриває поліфункціональний характер диригентської професії та її універсалізм. Актуальність теми дослідження розкривається на двох рівнях: перший зумовлений сучасним станом хорового виконавства, для якого притаманною є полістилістика диригентського мислення, що виявляється в репертуарній політиці, інноваційних методах репетиційного процесу, експериментах із вокальною манерою хорових колективів, мануальній техніці, театралізації. Другий рівень актуальності визначається затребуваністю хору в сучасній виконавській практиці, що з необхідністю вимагає осмислення ролі диригента як очільника виконавського хорового процесу. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні взаємодоповнювальних методів: контекстуального, системного, виконавського аналізу та когнітивного підходу, що слугує підґрунтям для узагальнень і формулювання висновків. У підсумку змодельовано дефініцію, де враховані різні виміри діяльності диригента як очільника хорового процесу, що виступає в сучасній виконавській практиці як універсальний митець.*

**Ключові слова:** музичний твір; хор; диригент; диригентське мислення; виконавство; інтерпретація; лідерство; комунікація; хоровий процес.

© 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.**

У динамічному просторі сучасної хорової практики, позначеному безперервним оновленням репертуарної політики, методів репетиційного процесу, пошуками нових вокально-стильових моделей та елементів театралізації, особливої ваги набуває необхідність комплексного осмислення феномена хорового виконавства з визначенням ролі диригента-хормейстера як ключової постаті виконавського процесу, що постає *актуальним завданням* вітчизняної хорознавчої науки.

*Метою дослідження* є виявлення професійних якостей диригента, необхідних для керівництва виконавським хоровим процесом, і створення дефініції, що розкриває поліфункціональний характер диригентської професії та підкреслює її універсальність.

*Методологія дослідження* ґрунтується на поєднанні взаємодоповнювальних методів. Контекстуальний аналіз застосовано для осмислення ролі хорової складової в сучасному музичному виконавстві, системний – використано з метою цілісного розуміння поліфункціональності професії диригента як складного мистецького явища. Метод виконавського аналізу орієнтований на виявлення специфіки технології хорового звукоутворення для втілення відповідного хорового звукообразу, світоглядно-ментальних засад інтерпретації. Когнітивний підхід спрямований на з'ясування ролі емоційно-інтелектуальних процесів диригентського мислення та слугує підґрунтям для узагальнень і формулювання висновків дослідження.

*Наукова новизна* статті полягає у комплексному осмисленні ролі диригента як очільника виконавського хорового процесу та універсального митця, що поєднує функції музиканта, керівника, організатора та генератора творчих ідей. Вперше запропоновано відповідну узагальнену дефініцію та розроблено структурну модель диригентського мислення як інтегративної системи, що містить когнітивно-аналітичний, емоційно-уявний, інтерпретаційно-виконавський та комунікативний компоненти. Також поглиблено уявлення про поліфункціональність професії та трансформацію функцій диригента в умовах цифровізації хорового виконавства.

**Останні дослідження та публікації за темою.** Диригент у хоровавому виконавстві виступає як очільник виконавського процесу, творець концепції, який прагматично й водночас креативно працює з хором, поступово перетворюючи власну інтерпретацію на колективну. О. Віла-Боцман, розглядаючи специфіку формування творчої індивідуальності диригента-хормейстера у ХХІ столітті, зазначає впливи цифровізації, модифікацій соціокультурного середовища та новітніх стратегічних підходів (Віла-Боцман, 2025). В. Бойко наголошує на необхідності наявності в диригента «вольових і сугестивних якостей, володіння системою диригентських жестів», достатньо розвинутого вокального слуху, метричного й ритмічного почуття, музичної пам'яті, здатності до музично-слухового сприйняття, яскраво вираженої комунікабельності, педагогічної майстерності (Бойко, 2019). Підкреслимо, що керманич хору має бути лідером, тому його музикантські якості повинні в разі перевищувати середньостатистичний рівень. Адже створення диригентської концепції сучасної хорової композиції чи шедеврів минулих епох, хорової мініатюри *a cappella* чи хорового циклу, вокально-хорового полотна чи оперного хору ставить перед виконавцями – і перш за все перед диригентом – численні завдання. Це й осягнення хорового доробку митця загалом, і осмислення жанрового феномена твору, вибраного для виконання, його стильового виміру; а ще необхідним є досвід вироблення концепції втілення авторського задуму в хоровому звучанні. О. Котляревська виявила такі етапи інтерпретаційного процесу, як формування первісного уявлення про твір; встановлення його зовнішнього, внутрішнього та цілісного смислу, створення його образу (Котляревська, 1996). У хоровому виконавстві етапи, встановлені дослідницею, є складовими дорепетиційного періоду роботи диригента, що не обмежується ними, бо має містити й аналітичні розвідки, й планування репетиційного процесу. Авторкою цієї статті встановлено ланцюг, що віддзеркалює шляхи створення виконавської інтерпретації у хоровавому виконавстві: композитор – поет – хормейстер – хоровий колектив – слухачка аудиторія (Белік-Золотарьова, 2022). Роль диригента-

хормейстера, очільника хорового колективу, у цьому ланцюзі є надважливою. Саме він здійснює вибудовування диригентської концепції хорового твору на етапі дорепетиційного процесу, саме він під час репетицій завдяки таланту, музикантському досвіду, харизмі спроможний креативно донести її до кожного артиста хору, творчо переконуючи, що саме вона є досконалою. Хорове виконавство – колективна творча співпраця, де кожен артист хору – особистість, яка має власні думки стосовно виконавської інтерпретації, зокрема штрихів, динаміки, фразування тощо. Гао Чилін підкреслює різні рівні підготовки до праці над обраною хоровою композицією очільника й артиста хору: «...якщо хормейстер у момент ознайомлення хорового колективу з твором на репетиції вже здійснив інтерпретаційний аналіз і досконало вивчив пропоноване хорове полотно, то артист хору тільки починає процес його осягнення. І надалі “визрівання” власної виконавської версії у хориста відбувається як на репетиціях, так і під час самостійної роботи» (Гао Чилін, 2023: 59). Надважливо, щоб у підсумку кожен артист хору відчував запропоновану хормейстером інтерпретацію як власну. Репетиційний процес під орудою диригента поступово сприяє реалізації виконавської концепції у хоровому відтворенні, формуючи розмаїті художні звукообрази. А на концерті майстерність очільника, його хист і творча наснага «заряджають» хоровий колектив, коли кожен артист хору прагне натхненно втілити його виконавську версію. Таким чином відбувається реалізація диригентської концепції, що трансформується в концепцію творчого тандему диригента й хору, керування колективною творчою волею.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Спираючись на висновок І. Коновалової стосовно акме композитора, пов'язаного і з його інтерпретативною виконавською діяльністю, яка, на її думку, є історично важливою і проявляється у багатовекторності творчих амплуа митця, «насамперед у сольній диригентсько-виконавському» (Коновалова, 2019: 231), проведемо паралель із хорovими диригентами, для яких теж є властивою багатовекторність творчих амплуа: хормейстер-виконавець, педагог, психолог, менеджер,

аранжувальник, режисер, звукооператор тощо. Отже, диригент – організатор творчої діяльності хорового колективу, креативний очільник виконавського хорового процесу. Якими якостями він має володіти? Перш за все це:

- здатність знаходити рішення в проблемних ситуаціях, передбачати наслідки своїх дій;
- вміння поєднувати вимогливість і тактовність;
- працездатність, помножена на творчу наснагу;
- самовладання та витримка у складних обставинах, вміння діяти зібрано, із відчуттям особистої відповідальності за себе і колектив;
- здатність критично оцінювати результати спільної діяльності;
- вміння відчувати запити суспільства і творчо реагувати на них;
- здатність до комунікації на різних рівнях: з артистами хору, керівництвом, потенційними спонсорами тощо.

По-друге, розвиваючи останню тезу, підкреслимо, що стиль спілкування з колективом, специфіка взаємовідносин між хоровим диригентом і артистами хору залежить від багатьох чинників, психологічних і особистісних. Непересічну роль індивідуальності підкреслює Л. Кияновська, зазначаючи, що «психологія творчої особистості – результат творчості» (Кияновська, 2010: 62). Психологічний аспект диригентської професії майже не досліджений вітчизняною хорознавчою наукою. До психологічних якостей хорового диригента відносимо пам'ять, увагу, емоції, мислення, волю, темперамент, сенсомоторні реакції тощо. Особистість диригента виявляється у спілкуванні, проявах емпатії до артистів хору. Очільник виконавського хорового процесу для здійснення життєдіяльності колективу повинен володіти, зокрема, такими якостями:

- талант і харизма;
- щирість і принциповість;
- доброзичливість і вимогливість;
- правдивість і витримка;
- прагнення до професійного самовдосконалення і творчого зростання кожного артиста хору, а в підсумку – всього хорового колективу;

- впевненість у собі та підтримка креативних ідей щодо програм, костюмів, сценічної реалізації виконуваних творів.

Диригентська, ширше виконавська, воля – одна з позицій, що визначає талант, одна з найважливіших якостей митця, що виявляється у:

- наполегливості щодо реалізації творчих намірів;
- вмінні підкорити колектив власній виконавській інтерпретації;
- стійкості в досягненні мети;
- здатності до подолання як внутрішніх вагань, так і зовнішніх несприятливих викликів.

Диригентська воля має бути емоційно «зафарбована» й аналітично осмислена, а за її відсутності найталановитіші задуми залишаються нереалізованими. Диригентське мислення постає як специфічний різновид художньої свідомості, що формується у процесі цілісного аналізу хорової (оркестрово-хорової) партитури, емоційно-сислового моделювання звукообразів, віднайдення інтерпретації відповідно до композиторського задуму і реалізації художньої концепції в тандемі з хоровим колективом. Диригентське мислення є системно організованою інтегративною формою художньо-професійної свідомості, сутність якої полягає у здатності до цілісного осягнення, концептуалізації та художньо-інтерпретаційної репрезентації хорової (оркестрово-хорової) композиції в колективному виконавстві. У структурі диригентського мислення визначимо декілька взаємозумовлених позицій:

- когнітивно-аналітична – розшифровка закодованих змістів хорової (оркестрово-хорової) партитури для розуміння авторського задуму;
- емоційно-образна, що передбачає формування внутрішньої звукової моделі твору для втілення художнього образу відповідно до замислу композитора;
- інтерпретаційно-виконавська – являє собою процес становлення виконавської концепції;
- творчо-комунікативна – реалізація через систему вербальних і невербальних засобів виконавської інтерпретації диригента у процесі репетиційної роботи з хором і під час концертного виступу.

Взаємодія зазначених компонентів забезпечує процесуальну цілісність диригентської діяльності та її результативність.

Продовжуючи розгляд виконавської волі, проаналізуємо питання щодо лідерських якостей диригента – іншої грані його хисту. Лідерські якості передбачають передусім наявність у диригента:

- самостійності тверджень, здатності до прийняття важливих рішень і відповідальності за їх втілення;
- вміння чітко ставити завдання і концентруватися на їх виконанні;
- комунікабельності, здатності до полілогу в площині відкритості до зворотного зв'язку, індивідуального підходу до кожного артиста хору;
- вміння обґрунтувати мету й стимулювати хоровий колектив до її досягнення;
- здатності до самовдосконалення у процесі самореалізації як виконавця і керівника;
- емоційної рівноваженості, тактовності й разом з тим упевненості у власних рішеннях, уміння переконувати в їх перевагах на різних рівнях;
- сугестивних здібностей.

У сучасному мистецькому просторі роль диригента під час концерту надзвичайно розмаїта. Він може диригувати, застосовуючи мануальну техніку або – і це найвищий рівень керування – після першого ауттакту диригента хоровий колектив надалі виконує твір фактично самостійно, адже вибудована на репетиціях інтерпретація стала для кожного артиста хору власною, й це підтверджує тезу, що сутність виконання в хоровому мистецтві – це творча єдність хору й диригента.

Та функції диригента можуть змінюватися і залежно від **постановки** хорового твору. Вважаємо, що цей театральний термін якнайкраще відображає сучасне буття хорової композиції в часопросторі сцени. Хоровий диригент або працює в тандемі з режисером, або сам виступає в іпостасі режисера-постановника, коли продумує

й реалізує весь спектр світлових та просторово-рухових рішень, застосування різноманітного інструментарію для втілення адекватної композиторському замислу інтерпретації, для посилення впливу на слухацьку аудиторію. Театралізація, відео та світлові рішення надають диригентові змогу перебувати або всередині виконавського процесу як артисту хору (К. Ленчик, хорова симфонія-перформанс «Осяяні чорним золотом» Є. Петриченка), або «за кадром», наприклад, за лаштунками (Н. Белік, обробка коломийки «Чіді-ріді», хор оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського). Таким чином, диригенти й очолювані ними колективи, які експериментують для досягнення досконалого результату, набувають універсалізму, що сприяє розширенню діапазону виконавських можливостей.

Окремо зупинимось на функції керманіча хорового колективу під час створення відеопродукту. Репетиційний процес *online* вимагає від артистів хору, крім професійних навичок, уміння створювати відео- та аудіозаписи відповідно до художньої концепції, запропонованої диригентом. Диригент, у свою чергу, повинен не тільки працювати практично індивідуально з кожним співаком, досягаючи синтезу виразного слова та довершеного звучання, але й виступати в ролі звукорежисера і фактично постановника, який або пропонує різноманітні варіанти фону для зйомки артистів хору, або практично створює концепцію мінікліпу, що розкриває сюжет, зміст хорового твору, а потім має звести воєдино відео- й аудіюряди. Отже, хорове виконавство віртуального типу вимагає універсалізації професії хорового диригента і репрезентує, зокрема, такі форми, як власне віртуальний хор, онлайн-перформанс, відеокліп, кліп-колаборація, відеоконцерт, віртуальний хоровий флешмоб, відеопрезентація тощо. Віртуальні хорові проєкти представляють новітню модель музично-виконавської практики, у межах якої класичні принципи хорового співу інтегруються з потенціалом цифрових технологій, що відкриває нові способи взаємодії між виконавцями, хормейстером і слухацькою

аудиторією<sup>1</sup>. Отже, зазначений формат зумовлює функціонування специфічних комунікативних механізмів, у межах яких традиційна модель «диригент – хор – слухач» зазнає суттєвої трансформації, постаючи як багаторівнева система медіаопосередкованих взаємодій із розгалуженою структурою інформаційних і перцептивних зв'язків.

Осмислюючи універсалізм хорового диригента, спираємося на думку О. Коменди про творчий універсалізм як такий, що найчастіше корелює «з усвідомленням жанрово-стильової багатогранності творчості митця, глибини здійснюваних ним художніх узагальнень, смисловою всеохопністю художніх концепцій, присвячених вічним питанням, а також винятково високою мірою творчого обдарування» (Коменда, 2020: 119). Щодо подальшої універсалізації професії диригента-хормейстера в процесі здійснення віртуальних проєктів зазначимо, що, з одного боку, хормейстер повинен знати нюанси створення усіх складових віртуального продукту як звукооператор, відеорежисер, із другого, і це найважливіше завдання, він має втілити разом із артистами хору *online* виконавську концепцію, змоделювати весь процес створення інтерпретації, досягаючи адекватного звукового втілення композиторського задуму, й поєднати індивідуально записані аудіо- та відеоматеріали в цілісний мистецький продукт.

Ще одним свідченням універсалізму професії хорового диригента є поширення під час війни в Україні аматорського хорового руху, коли не тільки розвиваються колективи, створені раніше, зокрема хорова капела імені Павла Чубинського (керівник Д. Радик), «Вінок Поділля» (м. Іллінці, Вінниччина) під орудою Г. Сергіїва, хорові колективи «Десна» (керівник М. Олексієнко, м. Чернігів), «Натхнення» (керівник О. Пономаренко, м. Славутич), але й з'являються нові: Бароковий аматорський хор Б.А.Х (м. Київ) – очільниця Н. Хмілевська, Великий

---

<sup>1</sup> На сьогодні, коли частина українських хорових колективів не може працювати наживо через російську агресію, керівники хорових колективів у співпраці зі звуко- і відеорежисерами проводять вебінари й семінари, де покроково, детально висвітлюють процес створення віртуальної хорової продукції. Це, безумовно, сприяє збереженню хорової спільноти у надскладних умовах війни.

український хор аматорів «VUKHA» (м. Київ) під керівництвом Є. Мажаревського, Ch-Ch Choir (м. Харків) під орудою О. Підопригори та ін.

Під виконавським хоровим процесом вбачаємо ієрархічно організовану багаторівневу систему відкритого типу, якій притаманне постійне оновлення, але з наявністю комплексу константних взаємопов'язаних компонентів, зокрема організаційного, репетиційного, комунікативного, інтерпретаційного, репрезентативного тощо. У сукупності означені компоненти функціонують як цілісна інтегрована система, у якій провідна роль належить диригентові як організатору, менеджеру, інтерпретатору та носію виконавської концепції. Їхня функціонально зумовлена і структурно впорядкована взаємодія забезпечує досягнення системної цілісності виконавського процесу й зумовлює високий професійний рівень виконавської версії хорового (оркестрово-хорового) твору.

Для створення дефініції, що охоплює багатовекторність професії «хоровий диригент», звернемося до «Словника іншомовних слів»: «Диригент (лат. направляющий): особа, що керує колективним виконанням музичного твору (оркестром, хором, ансамблем, оперною або балетною трупю тощо) і дає власне трактування творів» (Лук'янюк, 2001–2006). Надважливо, що в наведеній дефініції підкреслена керівна функція диригента, його непересічна роль у трактуванні музичного твору. Д. Радик надає більш розгорнуте визначення: «Диригент – це високо освічена, творчо обдарована особистість музиканта, що володіє симбіозом внутрішніх професій, мистецтвом диригування з відповідним енергетичним і творчо-психологічним впливом на цілісну систему взаємодії з виконавським колективом, ознакою професійної діяльності якого є закономірності технічного й художнього втілення творчого задуму, високий рівень інтерпретації музичних образів» (Радик, 2013: 3). Розшифрування положення «симбіоз внутрішніх професій» – «музиканта, педагога, організатора, психолога, артиста», притаманний постаті диригента, знаходимо на наступній сторінці (там само: 4). Важливим є виявлення системного характеру взаємодії диригента

й виконавського (хорового) колективу, підкреслення синтезу технічного і художнього у виконавській інтерпретації.

Професія хорового диригента – надскладна, така, що охоплює як музичні, так і позамузичні вектори. **Позамузичні** являють собою не тільки означені вище організаторські, педагогічні, психологічні, артистичні якості, але й режисерські, комунікаційні та менеджерські. На сьогодні – це ще й уміння працювати звукорежисером, необхідність розумітися на відеомонтажі, сценографії, знаходити світлові й рухові рішення задля втілення власної концепції. Отже, це перший «блок» професійних якостей, без яких сучасний диригент не зможе досягати значних успіхів і який свідчить про поліфункціональність диригентського фаху.

Стосовно **музичних** векторів – це **синтез** якостей **виконавця** (піаніста, вокаліста, власне диригента) й **дослідника** (музикознавця-аналітика, хорознавця, літературознавця тощо). Другий «блок» розкриває сутність диригентської професії в аспекті необхідності:

- широкого кола знань у різних як мистецьких, так і позамистецьких галузях;
- високого рівня аналітичного мислення;
- здійснення як виконавської, так і наукової, редакторської, режисерської інтерпретації хорового твору;
- володіння природно-переконливою мануальною технікою, що у синтезі з художнім баченням хорового твору впливає як на артистів хору, так і на слухачку аудиторію;
- яскравої диригентської волі, харизми, й водночас невимушеної, щирої емоційності;
- вміння донести до колективу сутність власної виконавської концепції й переконати у її відповідності композиторському задуму;
- вільної комунікації із застосуванням професійної лексики, асоціативного мислення;
- високого рівня вокального, ширше – музичного слуху;
- вміння виразно-переконливо проінтонувати музичну фразу голосом або на фортепіано.

У підсумку, необхідна наявність надзвичайно високого рівня творчої обдарованості. Отже, змодельємо відповідну дефініцію.

***Хоровий диригент** – це Музикант, Лідер, генератор ідей, який володіє комплексом якостей, необхідних для керування хоровим колективом і згуртування його в єдине творче ціле задля створення й реалізації виконавської інтерпретації музично-поетичного твору.*

### **Висновки.**

У ході дослідження виявлена поліфункціональність професії хорового диригента як хормейстера, педагога, психолога, менеджера, аранжувальника, режисера, звукооператора, що підкреслює його універсалізм і зумовлює статус організатора творчої діяльності хору та креативного керівника виконавського процесу. Подальшого розвитку набуло розуміння специфіки взаємодії диригента і хорового колективу як багаторівневої комунікативно-творчої системи. Висвітлено трансформацію функцій диригента в умовах цифровізації музичного матеріалу, зокрема в контексті віртуальних хорових проєктів, що зумовлює розширення меж професійної діяльності та посилення її універсалізації. Обґрунтовано, що диригентське мислення має інтегративну природу та реалізується через взаємодію когнітивно-аналітичного, емоційно-образного, інтерпретаційно-виконавського та комунікативного компонентів. Надано дефініцію для розкриття сучасної специфіки професії «хоровий диригент», що наголошує на ролі диригента як очільника виконавського хорового процесу, генератора ідей та менеджера.

***Перспективи подальшого дослідження*** постаті диригента як керманіча хорового колективу пов'язані з вивченням інтерпретаційних стратегій у контексті полістилістики сучасного репертуару та міжкультурного діалогу.

### **ЛІТЕРАТУРА**

Белік-Золотарьова, Н. А. (2022). Два хори на вірші Г. Сковороди Віталія Кирейка: диригентська концепція. *Культура України*, 78, 79–86. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.10>

- Бойко, В. Г. (2019). Специфіка професійної діяльності диригента академічного хору. *Культура України*, 63, 8–18. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.01>
- Віла-Боцман, О. (2025). Творча індивідуальність диригента-хормейстера в контексті розвитку вокально-хорового мистецтва сучасної України. *Музичне мистецтво і культура*, 43, 262–273. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-19>
- Гао Чилін. (2023). *Хорова творчість І. Шамо: специфіка виконавської інтерпретації* [Дис. ... д-ра філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. KhNUAR. <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/745>
- Кияновська, Л. (2010). Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*, 11, 62–64.
- Коменда, О. (2020). Екстенсивні та інтенсивні прояви діяльнісного універсалізму творчої особистості: ренесанс, бароко, класицизм. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*, 3(2), 118–131. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.2.2020.219157>
- Коновалова, І. (2019). *Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти* [Дис. ... д-ра мистецтвознавства, Харківська державна академія культури]. [https://ic.ac.kharkov.ua/na\\_uk\\_rob/specrada/specrada/old\\_2019/Konovalova/disKonovalova.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/na_uk_rob/specrada/specrada/old_2019/Konovalova/disKonovalova.pdf)
- Котляревська, О. І. (1996). *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ].
- Лук'янюк, В. (Уклад.). (2001–2026). *Словник інішомовних слів*. <https://www.jnsn.com.ua/sis/index.shtml>
- Радик, Д. В. (Уклад.). (2013). *Тематичний план та конспект лекцій з дисципліни «Хорознавство та методика роботи з хором»*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

## REFERENCES

- Bielik-Zolotariova, N. (2022). “Two choruses on H. Skovoroda’s poems” by Vitalii Kyreiko: conductor’s concept. *Culture of Ukraine*, 78, 79–86. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.10> [in Ukrainian].
- Boiko, V. (2019). Specifics of the professional activity of the conductor of an academic choir. *Culture of Ukraine*, 63, 8–18. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.01> [in Ukrainian].

- Gao Chilin. (2023). *Choral works by I. Shamo: specifics of performance interpretation* [PhD diss., Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts]. KhNUAR. <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/745> [in Ukrainian].
- Komenda, O. (2020). Extensive and intensive manifestations of the creative personality's activity universalism: Renaissance, Baroque, Classicism. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts*, 3(2), 118–131. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.2.2020.219157> [in Ukrainian].
- Konovalova, I. (2019). *The phenomenon of the composer in the European musical culture of the twentieth century: personal and activity aspects* [Dr. Habil. diss., Kharkiv State Academy of Culture]. [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/specrada/specrada/old\\_2019/Konovalova/disKonovalova.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/old_2019/Konovalova/disKonovalova.pdf) [in Ukrainian].
- Kotliarevska, O. (1996). *The variable potential of a musical work: the cultural studies aspect of interpretation* [Extended abstract of PhD diss., Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv] [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. (2010). Psychological portrait of a composer as a source for understanding individual style. *Art Research of Ukraine*, 11, 62–64 [in Ukrainian].
- Lukianiuk, V. (Comp.). (2001–2026). *Dictionary of foreign words*. <https://www.jnsn.com.ua/sis/index.shtml> [in Ukrainian].
- Radyk, D. (Comp.). (2013). *Thematic plan and lecture notes for the discipline "Choral studies and methods of working with choir"*. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
- Vila-Botsman, O. (2025). Creative individuality of the conductor-choirmaster in the context of the development of modern Ukrainian vocal and choral art. *Musical art and culture*, 43, 262–273. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-19> [in Ukrainian].

### **Nataliia Bielik-Zolotariova**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,

Honoured Artist of Ukraine, PhD in Arts, professor,

Head of the Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting

e-mail: n.byelik@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-3670-4037

## **The conductor as the head of the choral performance process**

**Statement of the problem.** *The article examines the figure of the conductor as the leader of the choral performance process in the context of contemporary musical art. Recent research and publications, in particular he works by V. Boiko, D. Radyk,*

and Gao Chilin on choral performance issues allow us to conclude that a significant number of topics remain insufficiently explored, among them the universalism of the conducting profession and the structure of conducting thinking. So, the need to comprehend the modern choral performance and to define the role of the conductor-choirmaster in performance practice appears, that constitutes as relevant task of national choral studies.

**Objectives, methods, and novelty of the research.** The purpose of the study is to identify a set of professional qualities required for effective leadership of a choral ensemble, as well as to formulate a definition that reveals the multifunctional and universal nature of conducting activity. The relevance of the topic is determined by transformational processes in choral performance, including the polystylistic nature of conducting thinking, renew of repertoire strategies, the introduction of innovative rehearsal practices, and the increasing role of the choir in the contemporary cultural space. The novelty of the study lies in the comprehensive understanding of the role of the conductor as the leader of the choral performance process within modern musical practice. For the first time, a generalized definition of the conductor as a universal artist who combines the functions of a musician, leader, organizer, and generator of creative ideas has been proposed. A structural model of conducting thinking has been developed as an integrative system that includes cognitive-analytical, emotional-imaginative, interpretative-performing, and communicative components. The research methodology is based on a combination of contextual systemic, and performance analysis, as well as a cognitive approach, which enables a comprehensive understanding of the specificity of conducting activity.

**Research results.** The study reveals the multidirectional nature of the conductor's profession, encompassing musical, organizational, pedagogical, psychological, communicative, and managerial aspects. It is substantiated that the conductor acts not only as an interpreter of a musical work but also as a leader, organizer, and bearer of the performance concept. Particular attention is paid to the structure of conducting thinking, considered as an integrative system that includes cognitive-analytical, emotional-imaginative, interpretative-performing, and communicative components. The role of conducting will and leadership qualities in the realization of the artistic concept and the management of collective creative activity is determined. The specifics of the interaction between the conductor and the choir are examined, as well as the transformation of this interaction in the context of digitalization and the development of virtual choral projects.

**Conclusion.** As a result of the study, the author formulates a definition for the conductor as a universal artist who combines the functions of a musician, leader,

*and generator of ideas, capable of uniting a collective to create an integral performance interpretation. It is proved that the conductor is the system-forming centre of the choral performance process, ensuring its integrity, artistic persuasiveness, and conceptual completeness.*

**Keywords:** *musical work; choir; conductor; conducting thinking; interpretation; performance; leadership; communication; choral process.*

*Стаття надійшла до редакції 14.04.2026,  
рекомендована до друку 1.06.2026, оприлюднена 29.06.2026.*

УДК 78.087:37.015.3

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-79.09>**Михайлець Вікторія Вікторівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

e-mail: vik1303vik@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-1983-6601

**Роль емоційного інтелекту  
у вокально-хоровій підготовці майбутнього хормейстера**

*У статті досліджено роль емоційного інтелекту в професійній підготовці майбутнього хормейстера в контексті вокально-хорового виконавства. Розкрито значення емоційного інтелекту як інтегративного чинника, що забезпечує єдність вокально-виконавських (зокрема сольних), ансамблево-хорових, психологічних і педагогічних аспектів діяльності диригента. Особливу увагу приділено сольному вокальному досвіду як важливій складовій підготовки хормейстера, що сприяє розвитку інтонаційного слуху, вокально-слухового контролю, інтерпретаційного мислення та здатності до голосової демонстрації. У роботі конкретизовано функціональну роль емоційного інтелекту у професійній діяльності хормейстера та виокремлено його основні функції: емоційно-інтерпретаційну, комунікативно-ансамблеву, саморегуляційну та педагогічно-рефлексивну. Обґрунтовано значення емоційного інтелекту для забезпечення ефективної художньої комунікації, психологічної стійкості та педагогічної взаємодії у хоровому колективі. Практична значущість дослідження полягає у можливості використання отриманих результатів у процесі професійної підготовки хормейстерів, зокрема в інтеграції вокальної (сольної) та диригентсько-хорової підготовки.*

**Ключові слова:** емоційний інтелект; хормейстер; вокально-хорова підготовка; сольний спів; інтерпретація; художня комунікація; педагогічна взаємодія.

© 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.**

У сучасних умовах розвитку музичного мистецтва та музично-педагогічної освіти особливої актуальності набуває проблема підвищення якості вокально-хорової підготовки, спрямованої на формування професійної компетентності майбутніх фахівців. Вокально-хорове виконавство як складний синтетичний вид музичної діяльності поєднує технічні, художньо-інтерпретаційні та комунікативні аспекти, що вимагає від виконавця не лише високого рівня вокальної майстерності, а й здатності до глибокого емоційного переживання та передачі змісту музичного твору.

Особливого значення в цьому контексті набуває підготовка майбутнього хормейстера, професійна діяльність якого інтегрує виконавський, диригентський і педагогічний компоненти та передбачає активну взаємодію з хоровим колективом. Важливою складовою такої підготовки є поєднання індивідуального (зокрема сольного) та колективного вокального досвіду, що забезпечує формування цілісного уявлення про вокально-хорове звучання, розвиток інтонаційного слуху та здатність до ефективної художньої комунікації.

У цьому зв'язку особливої актуальності набуває проблема дослідження ролі емоційного інтелекту як чинника, що забезпечує ефективність інтерпретаційної діяльності, емоційної саморегуляції, ансамблевої взаємодії та педагогічної комунікації в процесі вокально-хорового виконавства. Попри зростання наукового інтересу до проблеми емоційного інтелекту, його функціональне значення в професійній підготовці майбутнього хормейстера, з урахуванням інтеграції сольного і хорового виконавського досвіду, потребує подальшого теоретичного осмислення та конкретизації.

***Останні дослідження та публікації за темою.*** Питання значення емоційного інтелекту у вокально-хоровій діяльності активно досліджується як в українському, так і в зарубіжному науковому дискурсі. Українські науковці фокусують увагу на педагогічних і психологічних аспектах розвитку емоційного інтелекту у процесі вокально-хорової підготовки. Так, А. Мартинюк (2023) доводить: участь

у хоровому співі сприяє формуванню ключових складових емоційного інтелекту – емпатії, саморегуляції, соціальної чутливості, що виявляється у вищих показниках у хористів порівняно з іншими групами музикантів. Подібної ж позиції дотримується Ф. Мустафаєв (2019), який підкреслює синергетичний характер взаємодії інтелектуальних і емоційно-чуттєвих процесів у творчості вокаліста, вважаючи їх основою художньої виразності. У праці О. Козія (2025) емоційний інтелект розглядається як одна з провідних *soft skills* у підготовці диригентів і хормейстерів, що визначає ефективність комунікації в колективі та педагогічну результативність. Важливим для розширення наукової бази дослідження є огляд, представлений у статті Ю. Шевченко (2022), де проаналізовано праці закордонних науковців, що підтверджують позитивний вплив музичної освіти на розвиток емоційної саморегуляції та емпатії. Зарубіжні дослідження зосереджуються переважно на емпіричному підтвердженні взаємозв'язку між музичною практикою та рівнем емоційного інтелекту. Зокрема, С. Нуссбаум і Ш. Швайнбергер (Nussbaum & Schweinberger, 2021) показали, що музичність безпосередньо корелює зі здатністю розпізнавати і відтворювати емоції у вокальному виконанні. У дослідженні іспанських учених (Juan-Morera, Nadal-García, López-Casanova, Estella-Escobar, 2024) доведено позитивний вплив участі в інклюзивному хорі на емоційне здоров'я (зниження тривожності, підвищення самооцінки й соціальної інтеграції). Аналіз особистісних рис хористів, здійснений німецькими дослідниками (Robens, Monstad, Hagen & Ostermann, 2025), показав їхню вищу відкритість, екстраверсію та доброзичливість, що прямо пов'язане з рівнем психологічного благополуччя та емоційного розвитку. Дослідження К. Петрідіса та співавторів (Petrides, Niven, & Mouskounti, 2006) підтвердило залежність рівня емоційного інтелекту від тривалості творчої практики музикантів і танцівників, що підкреслює важливість систематичного мистецького навчання. Порівняльний аналіз свідчить, що українська наука більшою мірою сконцентрована на методологічному й педагогічному аспекті розвитку емоційного інтелекту у вокально-хоровій підготовці,

тоді як зарубіжні дослідження надають вагомим емпіричним підтвердженням його впливу на психологічне благополуччя, соціальну інтеграцію та художню виразність виконання. Спільним є визнання емоційного інтелекту як ключового чинника професійного й особистісного становлення виконавця, а також як складової педагогічної компетентності майбутніх музикантів і керівників хорів.

**Метою статті** є теоретичне обґрунтування ролі емоційного інтелекту у професійній підготовці майбутнього хормейстера з урахуванням інтеграції вокального (зокрема сольного) та хорового виконавського досвіду, а також у визначенні його функцій у формуванні інтерпретаційної виразності, колективної взаємодії та педагогічної компетентності.

**Наукова новизна** дослідження полягає в конкретизації функціональної ролі емоційного інтелекту в професійній діяльності хормейстера як інтегративного чинника, що поєднує вокально-виконавські (зокрема сольні), хорово-ансамблеві, комунікативні та педагогічні аспекти підготовки. Уперше обґрунтовано взаємозв'язок між рівнем розвитку емоційного інтелекту і здатністю майбутнього хормейстера до інтерпретаційного мислення, емоційної саморегуляції та ефективної художньої комунікації в колективі.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання отриманих результатів у системі професійної підготовки хормейстерів, зокрема в інтеграції вокальної та диригентсько-хорової підготовки.

**Методологія дослідження.** Методологічну основу дослідження становить міждисциплінарний підхід, що поєднує положення музичної педагогіки, психології емоцій та теорії емоційного інтелекту. Такий підхід зумовлений специфікою вокально-хорового виконавства як виду мистецької діяльності, у якому технічні, емоційні та комунікативні процеси перебувають у тісній взаємодії. Емоційний інтелект розглядається як інтегративна характеристика особистості співака й хормейстера, що впливає на інтерпретаційну виразність, сценічну стабільність та ефективність художньої комунікації.

У дослідженні застосовано *теоретичні методи аналізу, синтезу, порівняння та узагальнення* педагогічного досвіду, що дало змогу систематизувати наукові підходи до проблеми емоційного інтелекту у вокально-хоровій освіті. *Структурно-функціональний аналіз* використано для визначення ролі емоційної саморегуляції, емпатії та емоційної обізнаності у формуванні вокально-виконавської виразності й колективної взаємодії у хорі.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

*Сольний вокальний досвід як складова професійної підготовки хормейстера.* У системі диригентсько-хорової освіти сольний вокальний досвід посідає особливе місце, виступаючи не лише в якості допоміжного, а й системоутворювального компонента професійної підготовки майбутнього хормейстера. Незважаючи на домінування колективних форм музикування у хоровому виконавстві, саме індивідуальна вокальна практика створює підґрунтя для формування ключових виконавських, слухових і педагогічних умінь диригента.

Сольний спів забезпечує розвиток інтонаційної точності, вокально-слухового контролю та усвідомлення звуковидобування, що є необхідними передумовами ефективної роботи з хоровим колективом. Хормейстер, який володіє власним вокальним апаратом і здатний до якісної голосової демонстрації, отримує можливість не лише вербально пояснювати художні завдання, а й безпосередньо моделювати бажане звучання. У цьому контексті сольний вокальний досвід виконує функцію своєрідного «практичного інструмента» диригента, що забезпечує точність інтонаційних настанов, формування єдиного звукового ідеалу та ефективну корекцію виконавських недоліків у процесі репетиції.

Водночас сольна вокальна практика відіграє важливу роль у розвитку інтерпретаційного мислення майбутнього хормейстера. Індивідуальна робота над музичним твором передбачає глибоке емоційно-сміслові осмислення тексту, формування особистісного ставлення до художнього образу та пошук виразних засобів для його втілення. Цей досвід надалі трансформується у здатність диригента до цілісного

бачення хорової партитури, побудови драматургії виконання та керування колективним інтерпретаційним процесом.

Особливого значення в цьому процесі набуває емоційний інтелект, що виступає як внутрішній механізм інтеграції сольного та колективного виконавського досвіду. У сольному співі він забезпечує усвідомлення й регуляцію власних емоційних станів, сприяє глибшому переживанню музичного образу та формуванню емоційно переконливої інтерпретації. У діяльності хормейстера ці якості набувають нового виміру, трансформуючись у здатність до емоційного впливу на колектив, формування спільного емоційного поля та організації художньої комунікації між учасниками ансамблю.

Важливою є також роль емоційного інтелекту в забезпеченні комунікативної ефективності диригента. Володіння власним голосом і досвід сольного виконання дозволяють хормейстеру точніше відчувати вокальні труднощі співаків, проявляти емпатію у педагогічній взаємодії та обирати адекватні способи пояснення й корекції. Це сприяє встановленню довірливих взаємин у колективі, підвищує мотивацію учасників та ефективність репетиційного процесу.

Таким чином, сольний вокальний досвід слід розглядати як невід'ємну складову професійної підготовки хормейстера, що забезпечує не лише технічну й інтонаційну базу диригентської діяльності, а й формує емоційно-інтелектуальний ресурс, необхідний для ефективної художньої та педагогічної комунікації. Його інтеграція з хоровою практикою створює умови для формування цілісної професійної компетентності майбутнього фахівця.

Окреслені положення визначають загальну логіку подальшого аналізу, у якому розкриваються функціональні прояви емоційного інтелекту в інтерпретаційній, колективно-виконавській, психологічній та педагогічній діяльності хормейстера, а також уможливають перехід до визначення функціональних проявів емоційного інтелекту в професійній діяльності хормейстера.

***Функціональна роль емоційного інтелекту в професійній діяльності хормейстера.*** Узагальнення теоретичних положень та аналіз

виконавської і педагогічної практики дозволяють конкретизувати функціональну роль емоційного інтелекту в професійній діяльності хормейстера як інтегративної якості, що забезпечує цілісність вокально-хорового процесу. У цьому контексті доцільно виокремити основні функції емоційного інтелекту, які визначають ефективність інтерпретаційної, виконавської та педагогічної діяльності диригента.

Емоційно-інтерпретаційна функція пов'язана зі здатністю хормейстера до глибокого емоційно-сислового осягнення музичного твору, формування цілісного художнього образу та керування процесом його колективного втілення. Розвинений емоційний інтелект забезпечує адекватне поєднання інтелектуального аналізу партитури з емоційним переживанням музичного матеріалу, що сприяє переконливості інтерпретації.

Комунікативно-ансамблева функція проявляється у здатності диригента вибудовувати ефективну художню взаємодію з хоровим колективом, формувати спільне емоційне поле та забезпечувати ансамблеву злагодженість. Емоційний інтелект дозволяє хормейстеру тонко відчувати емоційні стани співаків, координувати їхню взаємодію та досягати єдності інтонаційних, динамічних і тембрових параметрів звучання.

Саморегуляційна функція визначає здатність хормейстера до управління власними емоційними станами в умовах репетиційної та концертної діяльності. Вона забезпечує психологічну стійкість, здатність до швидкої адаптації у змінних виконавських ситуаціях і підтримання оптимального творчого стану, що є необхідним для ефективного керування колективом.

Педагогічно-рефлексивна функція пов'язана зі здатністю хормейстера до емпатійної взаємодії з учасниками колективу, усвідомлення їхніх індивідуальних особливостей та адаптації методів навчання відповідно до цих особливостей. Емоційний інтелект у цьому випадку виступає як основа педагогічної гнучкості, сприяє формуванню позитивного психологічного клімату та підвищує результативність навчально-виховного процесу.

Биокремлені функції перебувають у тісній взаємодії та формують цілісну систему, у якій емоційний інтелект виступає в якості ключового чинника інтеграції вокально-виконавських (зокрема сольних), ансамблево-хорових і педагогічних компонентів професійної підготовки хормейстера.

**Значення емоційного інтелекту для інтерпретаційної виразності й художньої комунікації.** У вокально-хоровому виконавстві емоційний інтелект постає як одна з ключових передумов інтерпретаційної виразності. Інтерпретація музичного твору передбачає синтез інтелектуального осмислення та емоційно-чуттєвого переживання, що забезпечує художню переконливість вокального виконання. Дослідники підкреслюють, що емоційний компонент є активним чинником творчого процесу, а не другорядним доповненням до технічної майстерності (Мустафасєв, 2019). Саме розвинений емоційний інтелект дозволяє відчувати внутрішню драматургію музичного матеріалу, знайти баланс між вокально-технічними завданнями та емоційною насиченістю виконання, забезпечуючи цілісність художнього образу.

У контексті художньої комунікації емоційний інтелект виконує роль сполучної ланки між виконавцем, музичним твором і слухачською аудиторією. Співак або учасник хорового колективу, здатний до емпатії та емоційної саморегуляції, створює умови для виникнення атмосфери довіри, відкритості й співпереживання, що значно підсилює вплив музичної інтерпретації. Для хору це також означає вміння вибудовувати міжособистісні взаємини всередині колективу, формувати спільне емоційне поле та досягати високого рівня ансамблевої злагодженості, без якої неможлива переконлива художня комунікація.

Показовими є приклади з виконавської практики. Здатність виконавця точно сприймати й передавати емоційні відтінки вокального звучання безпосередньо впливає на якість художньої комунікації з аудиторією, що підтверджується емпіричними дослідженнями взаємозв'язку музичності і вокальної емоційної перцепції (Nussbaum & Schweinberger, 2021). У хоровому виконанні важливою стає здатність кожного співака «зчитувати» емоційні сигнали диригента

й партнерів по ансамблю, оперативно реагувати на зміни темпу чи динаміки, зберігаючи при цьому цілісність і збалансованість звучання.

Не менш наочно роль емоційного інтелекту виявляється в педагогічній діяльності. Працюючи з учнями над інтерпретацією, наприклад, народної пісні, викладач вокалу звертає увагу не лише на дикційну чіткість чи інтонаційну точність, а й на здатність учня передати емоційний підтекст твору – ніжність, тугу, світлу радість або внутрішнє напруження. Розвиток емоційного інтелекту допомагає учневі усвідомити й відтворити не тільки буквальний зміст тексту, а й приховані смислові та емоційні пласти музики. У роботі хормейстера це проявляється у створенні умов для емоційного занурення в музичний твір усього колективу: через пояснення образного контексту композиції, через використання метафор, асоціативних порівнянь і художніх аналогій, які налаштовують співаків на єдину емоційну хвилю. Такий підхід сприяє формуванню ансамблевої виразності й підвищує якість художньої комунікації з публікою.

***Значення емоційного інтелекту для колективної діяльності у вокально-хоровому мистецтві.*** Хоровий спів функціонує як особлива форма соціально-емоційної взаємодії, у межах якої формуються емпатія, емоційна узгодженість і здатність до колективного переживання художнього образу (Мартинюк, 2023). У цьому контексті емоційний інтелект постає як один із ключових чинників формування ансамблевості, розвитку емпатії та досягнення психологічної злагоженості між співаками й диригентом.

Розвинений емоційний інтелект забезпечує хоровому співакові здатність тонко відчувати емоційні стани колег і адекватно реагувати на них у процесі виконання. Це особливо важливо під час роботи над творами з глибоким драматургічним змістом, де художня виразність формується через колективне переживання музичного образу. Водночас емоційний інтелект сприяє ефективній взаємодії з диригентом через сприйняття не лише вербальних вказівок, а й міміки, жестів, інтонаційно-емоційних сигналів.

Виконавська практика переконливо засвідчує значущість цих якостей. Під час виконання багатоголосних творів кожен співак узгоджує власний тембровий, динамічний та артикуляційний внесок із загальним звучанням. За таких умов емоційний інтелект забезпечує здатність до колективного співпереживання у процесі відтворення музичного матеріалу – своєрідного «спільного дихання» ансамблю. У концертній діяльності, де можливі непередбачувані ситуації, саме емоційна врівноваженість і здатність колективу до швидкої внутрішньої мобілізації стають запорукою стабільності й переконливості виконання. У репетиційній роботі емоційний інтелект відіграє не менш важливу роль. Хормейстер може цілеспрямовано формувати емоційну чутливість колективу через вправи на відтворення різних емоційних станів у співі. У роботі з ансамблями (дуетами, тріо) особливу увагу приділяють здатності «чути партнера», синхронізувати дихання та динаміку, що формує навички колективної художньої комунікації. Важливою складовою злагодженої колективної співпраці є також уміння хормейстера підтримувати спільне емоційне поле ансамблю, що безпосередньо впливає на цілісність звучання та внутрішню логіку інтерпретації.

***Значення емоційного інтелекту для психологічної стійкості виконавця.*** Сценічне хвилювання може негативно впливати на якість виконання, спричиняючи технічні порушення. У цих умовах емоційний інтелект стає важливим внутрішнім ресурсом, що дозволяє зберігати врівноваженість і підтримувати оптимальний творчий стан.

Психологічна стійкість виконавця значною мірою залежить від рівня розвитку його емоційного інтелекту, зокрема здатності до саморегуляції (Petrides et al., 2006). Розвиток емоційного інтелекту стає ефективним засобом формування психологічної стійкості виконавця через планомірну роботу з диханням, тілесними відчуттями та образною уявою. Так, важливим є усвідомлення виконавцем власних емоційних станів і їхнього впливу на звучання. Навички саморегуляції проявляються в цілеспрямованому керуванні диханням, зниженні м'язової напруги та переключенні уваги на художнє

завдання. Емоційний інтелект сприяє й переосмисленню виконавцем власної сценічної поведінки – перетворенню хвилювання на джерело творчої енергії. У практиці це має конкретні прояви: соліст, зосереджуючись на образі твору, здатен трансформувати стрес у виразність виконання.

При цьому колективні форми музикування знижують рівень тривожності і підсилюють відчуття психологічної підтримки (Robens, Monstad, Hagen & Ostermann, 2025). Дослідження також підтверджують, що участь у хоровому колективі позитивно впливає на емоційне благополуччя його учасників (Juan-Moreira, Nadal-García, López-Casanova, Estella-Escobar, 2024).

***Значення емоційного інтелекту для педагогічної діяльності.*** У сучасній диригентсько-хоровій та вокальній педагогіці емоційний інтелект є важливою складовою професійної компетентності викладача (Козій, 2025). Він забезпечує якість навчально-виховної взаємодії та сприяє розвитку особистості учня.

Емоційний інтелект педагога проявляється у його здатності до емпатії, саморегуляції та мотиваційного впливу. Важливою є також художня комунікація з учнем через образні пояснення, метафори й асоціації. На практиці це виявляється у поєднанні технічної роботи над твором із аналізом його емоційної складової, що сприяє розвитку художнього мислення. У діяльності педагога-хормейстера ці параметри набувають колективного виміру через необхідність управління емоційним кліматом колективу. Узагальнення досліджень зарубіжних науковців підтверджує, що розвиток емоційного інтелекту в музичній освіті сприяє підвищенню ефективності педагогічної взаємодії та формуванню емоційно зрілої виконавської особистості (Шевченко, 2022).

***Інтеграція підходів.*** Сучасні дослідники розглядають розвиток емоційного інтелекту як результат інтеграції психолого-педагогічних і музично-виконавських аспектів (Мустафаєв, 2019; Petrides et al., 2006). Психолого-педагогічний вимір передбачає розвиток емпатії, саморегуляції та рефлексії, тоді як виконавський – формування

емоційного досвіду через художню практику. Їх поєднання забезпечує цілісність професійної підготовки музиканта.

Практика показує ефективність такого підходу: поєднання емоційного осмислення твору з технічною роботою сприяє більш глибокій інтерпретації музичного матеріалу та розвитку емоційного інтелекту виконавця. Цей підхід також узгоджується з міжнародними тенденціями мистецької освіти, де емоційний інтелект розглядається як ключовий чинник професійного та особистісного розвитку музиканта (Шевченко, 2022).

### **Висновки.**

Проведене дослідження дозволило встановити, що розвиток емоційного інтелекту є не допоміжною, а системоутворювальною складовою професійної підготовки майбутнього хормейстера, яка забезпечує інтеграцію вокально-виконавських, ансамблево-хорових, психологічних і педагогічних компонентів його діяльності.

1. Визначено, що емоційний інтелект відіграє ключову роль у формуванні інтерпретаційної виразності вокально-хорового виконання, оскільки забезпечує здатність до емоційно-сміслового осягнення музичного твору, глибокого переживання художнього образу та його переконливого відтворення у процесі індивідуального й колективного виконання.

2. Доведено, що в контексті хорового виконавства емоційний інтелект виступає як чинник ефективної художньої комунікації та ансамблевої взаємодії, сприяючи формуванню спільного емоційного поля, узгодженості виконавських дій і досягненню цілісності звучання хорового колективу під керівництвом диригента.

3. Обґрунтовано значення емоційного інтелекту для забезпечення психологічної стійкості виконавця, зокрема здатності до емоційної саморегуляції, подолання сценічного хвилювання та підтримання оптимального творчого стану у процесі концертної діяльності.

4. З'ясовано, що в педагогічній діяльності хормейстера емоційний інтелект виступає як основа емпатійної взаємодії, педагогічної

гнучкості та ефективного управління емоційним кліматом колективу, що підвищує результативність навчально-виховного процесу.

5. Особливу увагу приділено ролі сольного вокального досвіду як невід'ємної складової підготовки хормейстера, що забезпечує розвиток інтонаційного слуху, вокально-слухового контролю та здатності до голосової демонстрації, а також постає як підґрунтя формування інтерпретаційного мислення та емпатійного розуміння виконавських труднощів співаків.

6. Узагальнення теоретичних положень дозволило визначити основні функції емоційного інтелекту в професійній діяльності хормейстера (емоційно-інтерпретаційну, комунікативно-ансамблеву, саморегуляційну та педагогічно-рефлексивну), що утворюють цілісну систему, спрямовану на забезпечення ефективності виконавської та педагогічної діяльності.

Отже, розвиток емоційного інтелекту слід розглядати як одну з пріоритетних умов формування професійної компетентності майбутнього хормейстера, що забезпечує єдність технічної майстерності, художньої виразності, емоційної культури та педагогічної ефективності.

**Перспективи дослідження** передбачають розробку методичних підходів до цілеспрямованого розвитку емоційного інтелекту в процесі диригентсько-хорової підготовки, зокрема в інтеграції вокальної (сольної) та хорової практики, а також проведення емпіричних досліджень, спрямованих на виявлення взаємозв'язку між рівнем емоційного інтелекту й ефективністю виконавської та педагогічної діяльності хормейстера.

## ЛІТЕРАТУРА

- Козій, О. (2025). Роль емоційного інтелекту як soft skills у диригентсько-хоровій підготовці сучасного вчителя музичного мистецтва. *Південноукраїнські мистецькі студії, 1*, 10–14. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-1.2>
- Мартинюк, А. (2023). Психологічні особливості хорового співу в аспекті формування емоційного інтелекту особистості. *Молодь і ринок, 3*(211), 56–62. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.277518>

- Мустафаєв, Ф. (2019). Синергетика інтелектуального та емоційно-чуттєвого у творчій діяльності вокаліста. *Культура і сучасність*, (1), 55–60. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.180633>
- Шевченко, Ю. (2022). Зарубіжні дослідження впливу музики на розвиток емоційного інтелекту особистості. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Серія: Педагогіка*, 2(29), 144–148. <https://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/13260>
- Juan-Morera, B., Nadal-García, I., López-Casanova, B., Estella-Escobar, L. (2024). Exploratory study on the impact on emotional health derived from participation in an inclusive choir. *Healthcare*, 12(13), 1355. <https://doi.org/10.3390/healthcare12131355>
- Nussbaum, C. & Schweinberger, S. R. (2021). Links between musicality and vocal emotion perception. *Emotion review*, 13(3), 211–224. <https://doi.org/10.1177/17540739211022803>
- Petrides, K. V., Niven, L., & Mouskounti, T. (2006). Trait emotional intelligence of ballet dancers and musicians. *Psicothema*, 18(Suppl.), 101–107. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17295965>
- Robens, S., Monstad, A., Hagen, A., & Ostermann, T. (2025). Personality traits of choral singers and their association with perceived mental well-being. *Behavioral sciences*, 15(5), 570. <https://doi.org/10.3390/bs15050570>

## REFERENCES

- Juan-Morera, B., Nadal-García, I., López-Casanova, B., Estella-Escobar, L. (2024). Exploratory study on the impact on emotional health derived from participation in an inclusive choir. *Healthcare*, 12(13), 1355. <https://doi.org/10.3390/healthcare12131355> [in English].
- Kozii, O. (2025). The role of emotional intelligence as soft skills in the conducting and choral training of a modern music teacher. *South Ukrainian artistic studies*, 1, 10–14. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-1.2> [in Ukrainian].
- Martyniuk, A. (2023). Psychological features of choral singing in terms of developing emotional intelligence. *Youth and market*, 3(211), 56–62. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.277518> [in Ukrainian].
- Mustafaiev, F. (2019). Synergy of intellectual and emotional-sensual aspects in the creative activity of a vocalist. *Culture and modernity*, (1), 55–60. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.180633> [in Ukrainian].

- Nussbaum, C. & Schweinberger, S. R. (2021). Links between musicality and vocal emotion perception. *Emotion review*, 13(3), 211–224. <https://doi.org/10.1177/17540739211022803> [in English].
- Petrides, K. V., Niven, L., & Mouskounti, T. (2006). Trait emotional intelligence of ballet dancers and musicians. *Psicothema*, 18(Suppl.), 101–107. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17295965> [in English].
- Robens, S., Monstad, A., Hagen, A., & Ostermann, T. (2025). Personality traits of choral singers and their association with perceived mental well-being. *Behavioral sciences*, 15(5), 570. <https://doi.org/10.3390/bs15050570> [in English].
- Shevchenko, Yu. (2022). Foreign research on the influence of music on the development of emotional intelligence. *Scientific bulletin of Melitopol State Pedagogical University. Series: Pedagogy*, 2(29), 144–148. <http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/13260> [in Ukrainian].

### ***Viktoriia Mykhailets***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 PhD in Art Studies, Associate Professor,  
 Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting  
 e-mail: vik1303vik@gmail.com  
 ORCID iD: 0000-0003-1983-6601

## **The role of emotional intelligence in the vocal and choral training of a future choir director**

***Statement of the problem.*** Modern music education requires better training of a future choirmasters, combining vocal, conducting, and teaching skills. In this context, emotional intelligence becomes important, as it supports expressive interpretation, artistic communication, and effective interaction in vocal and choral performance.

***Objectives, methods, and novelty of the research.*** The purpose of the study is to explore the role of emotional intelligence in the professional training of a choirmaster, with attention to the connection between solo and choral singing. The study is based on theoretical analysis, generalization of research, and observations from vocal and choral practice. The novelty of it lies in defining the main functions of emotional intelligence in choirmaster training.

***Research results.*** The results of the study shows that emotional intelligence helps combine technical skills, expressive performance, and effective teaching. It supports

*understanding of musical content, ensemble coordination, emotional stability, and interaction within the choir. It has been determined that emotional intelligence plays a key role in the formation of interpretative expressiveness of vocal and choral performance, as it provides the ability to emotionally and semantically comprehend a musical work, deeply experience an artistic image, and convincingly reproduce it in the process of individual and collective performance. The generalization of theoretical provisions allowed us to determine the main functions of emotional intelligence in the professional activity of a choirmaster – emotional-interpretative, communicative-ensemble, self-regulatory, and pedagogical-reflective, which form a holistic system aimed at ensuring the effectiveness of performing and pedagogical activities. Particular attention is paid to the role of solo vocal experience as an integral component of choirmaster training, which ensures the development of intonation hearing, vocal audio control, and the ability to vocal demonstration, and also serves as a basis for the formation of interpretive thinking and empathetic understanding of singers' performance difficulties.*

**Conclusion.** *Thus, emotional intelligence is an essential part of a choirmaster's professional competence, it is not an auxiliary, but a system-forming component of the professional training of a future specialist, which ensures the integration of vocal, ensemble-choral, and psychological and pedagogical components of his activity.*

**Keywords:** *emotional intelligence; choirmaster; vocal and choral training; solo singing; interpretation; artistic communication; music education.*

*Стаття надійшла до редакції 10.04.2026,  
рекомендована до друку 1.06.2026, оприлюднена 29.06.2026.*

УДК 781.7:378.147.091.3:004.9

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-79.10>**Жалейко Дар'я Миколаївна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики,

завідувач Навчальної лабораторії фольклору

e-mail: [lorindarina@gmail.com](mailto:lorindarina@gmail.com); ORCID iD: 0000-0003-3362-2044**Діяльність Навчальної лабораторії фольклору  
ХНУМ імені І. П. Котляревського в контексті синергії та  
модернізації дидактичних моделей етномузикологічної освіти**

*У статті актуалізовано проблему адаптації методології етномузикологічної освіти до викликів цифрової епохи. Метою дослідження є висвітлення динаміки дидактичних моделей, реалізація яких уможливорюється діяльністю Навчальної лабораторії фольклору ХНУМ імені І. П. Котляревського. Наукову новизну результатів розвідки становить характеристика дидактичних моделей (інформаційно-рецептивної, праксеологічної, проблемно-евристичної, персоніфікованої) в їх кореляції з ресурсами підрозділу та обґрунтування методичного потенціалу проєкту «Від коріння до хмари: цифрова репрезентація архівних матеріалів Навчальної лабораторії фольклору ХНУМ імені І. П. Котляревського» (2024–2025 рр.). Наголошено, що діджиталізація архіву лабораторії в умовах війни є стратегічним імперативом збереження її фондів та модернізації навчального процесу. Підсумовано, що проєктне навчання та модель мотиваційної стратегії ARCS персоналізують траєкторію фахової підготовки здобувачів вищої освіти в аксіологічному вимірі.*

**Ключові слова:** етномузикологічна освіта; навчальна лабораторія фольклору; ХНУМ імені І. П. Котляревського; дидактичні моделі; діджиталізація архіву; проєктно-орієнтоване навчання; проєкт «Від коріння до хмари: цифрова репрезентація архівних матеріалів Навчальної лабораторії фольклору ХНУМ імені І. П. Котляревського»; дидактичне середовище; трансформація освіти; вітальність фольклорної спадщини Слобожанщини.

© 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.

Навчальна лабораторія фольклору Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, яка розпочала свою історію з Кабінету музичного фольклору (1947 р.), набула академічної суб'єктності як автономний підрозділ Університету внаслідок тривалого становлення. Нині це інституційний осередок, покликаний досліджувати культурну спадщину Слобожанщини та плекати вітальність її етномузичної традиції. Діяльність лабораторії базується на тріаді засадничих функцій – навчальній, дослідницькій та архівній, що органічно корелюють із її виховним і просвітницьким векторами.

Водночас пріоритетним напрямом роботи підрозділу є активне залучення його до навчального процесу, що детермінує концептуалізацію зібраних за роки існування лабораторії архівних матеріалів у цифровому просторі. Головна дидактична цінність цього ресурсу полягає в репрезентації зразків автентичного / «живого» фольклору, здобутого в польових умовах. Архівний фонд лабораторії складається з першоджерел (*raw data*) – від рукописів до аудіоматеріалів, які були зафіксовані викладачами й студентами під час фольклорних експедицій. Постаючи як фундаментальне джерело високоякісного ілюстративного матеріалу для навчальних дисциплін «Музичний фольклор» та «Етномузикологія», архів лабораторії уможливорює емпіричне пізнання автентики, забезпечуючи необхідне методичне підґрунтя для формування фахових компетентностей здобувачів освіти. Це засвідчує, що навчально-допоміжна робота лабораторії сприяє реалізації дидактичної стратегії, сформульованої в першій половині ХХ століття К. Квіткою, який стверджував, що «...не так теоретичний, як практичний бік (звукові ілюстрації) є основною подією в лекціях, до високої якості якої мають докладатися найбільші зусилля» (цит. за Сторожук, 1998: 50).

Цифрова трансформація університетів сьогодні – це не просто впровадження відповідних технологій, а побудова прогресивної моделі навчання на основі інтерактивного контенту. Створення навчальних ресурсів та розвиток сервісів для їх трансляції через онлайн-

платформи є пріоритетним напрямом сучасної освіти, що зумовлює високий попит практичних розробок у цій сфері, вектор яких спрямований на формування когнітивного ресурсу знань.

Методологічна парадигма вітчизняної етномузикології перебуває на етапі суттєвого переосмислення, оскільки ІКТ сприяють швидкому доступу до верифікованих та структурованих матеріалів архівів, фольклорних колекцій. За таких умов освітній процес еволюціонує: від простого збору «сирих» та *фіксації* нових даних до глибинного аналізу існуючих цифрових репозитаріїв. Водночас поява нових навчальних українських вебресурсів із архівними етнографічними матеріалами може сприяти безпеці та стійкості (безперервності) освітнього процесу в умовах екзистенційних викликів, спричинених широкомасштабним вторгненням російської федерації.

Попри значний науковий доробок, теоретико-методичні засади викладання музичного фольклору потребують подальшої актуалізації та нових ракурсів осмислення в сучасному мистецтвознавчому дискурсі. У контексті процесу цифрової трансформації актуалізувалася потреба в проектуванні інформаційно-освітнього середовища, що слугувало б дидактичним підґрунтям дисциплін фольклористичного циклу, які базуються на методологічних принципах Харківської етномузикознавчої школи. Цифровий проєкт «Від коріння до хмари: цифрова репрезентація архівних матеріалів Навчальної лабораторії фольклору ХНУМ імені І. П. Котляревського» здійснено у 2025 році на веб-ресурсі структурного підрозділу згідно з дидактичною концепцією. Мережевий ресурс став відповіддю на потребу збереження, популяризації, осмислення фольклорної спадщини Слобожанщини, зокрема – вивчення здобувачами вищої освіти жанрів музичного фольклору у традиційному виконанні. Функціонування проєкту як динамічного освітнього середовища забезпечило необхідну емпіричну базу для набуття навичок транскрибування аудіозаписів, а також опанування методів жанрової атрибуції, верифікації, контекстуалізації та комплексного аналізу фольклорних творів. Важливим складником стало

також впровадження методів мотивації, що сприяє *інтенсифікації освітнього процесу*.

Організація ефективного навчання в цифровому форматі вимагає застосування науково обґрунтованих методологічних підходів. Модель ARCS (*Attention, Relevance, Confidence, Satisfaction*) Дж. Келлера (Keller, 1987) є однією з найбільш визнаних дидактичних концепцій для забезпечення сталої мотивації та наполегливості. Використання мультимедіа, анімації та відео сприяє активації сприйняття інформації, що позитивно впливає на загальну залученість та мотивацію здобувачів освіти. Аналітична розшифровка (транскрипція) є фундаментальним елементом етномузикологічного дослідження. Практичне впровадження методу аналітичної розшифровки відбувається під час виконання здобувачами вищої освіти завдань з навчальної дисципліни «Етномузикологія» та застосування цифрових матеріалів вебсайту: аудіозбірань, таблиць метаданих, відеоматеріалів. Аналіз отриманих результатів, що спирається на інформаційні джерела, контекстуальний опис та етнографічні дані цифрового проєкту, стимулює розвиток критичного мислення у здобувачів вищої освіти.

Отже, органічна конвергенція традицій Харківської фольклористичної школи та сучасних хмарних технологій дозволяє реалізувати комплексну методику формування професійних навичок у здобувачів вищої освіти, забезпечуючи вітальність фольклорної спадщини Слобожанщини. Діджиталізація архівних фондів навчальної лабораторії фольклору виконує подвійну місію: вона не лише превентує втрату та руйнацію записів унікальних зразків народнопісенної та інструментальної традиції, а й докорінно змінює їхній онтологічний статус.

***Аналіз останніх досліджень і публікацій за темою.*** Перш за все зазначимо, що фундаментальні принципи використання музично-ілюстративного матеріалу в етномузикологічній освіті закладено у класичних працях К. Квітки (Квітка, 1925). Дослідниця А. Сторожук наголошує на неперехідній актуальності методичної спадщини К. Квітки, чії принципи історизму, порівняльного аналізу народної музики та використання проблемно-пошукових методів навчання

є фундаментом сучасної етномузикознавчої дидактики (Сторожук, 2024). Н. Супрун (1993) реконструювала педагогічну концепцію Г. Хоткевича (за *рукописом 1930 року*), розкривши його новаторський підхід до викладання музичного фольклору як синтезу теоретичних студій та практичного опанування автентичного виконавства. Проблематику системності та наступності у викладанні музично-етнографічних дисциплін на всіх освітніх рівнях («школа – училище – виш») висвітлено у працях Б. Луканюка (Луканюк, 2008). Учений обґрунтував необхідність комплексного підходу до навчання та запропонував його ступеневу модель для оптимізації (усунення змістових повторів) курсів. Т. Белінська (2017) у своїй монографії здійснила ґрунтовний аналіз історичного становлення змісту музично-фольклористичних дисциплін та методологічних засад фахової підготовки у вищій мистецькій освіті України. Функціонування лабораторії в статусі осередку збереження традиційної культури Слобожанщини, зокрема як транслятора ціннісних орієнтирів студентства, висвітлено в науковій праці І. Романюк (2017). В. Сінельнікова та І. Сінельніков (2019) у своєму дослідженні розглядають підготовку фахівців-фольклористів як чинник збереження національної ідентичності та визначають пріоритетні завдання сучасної етномузикологічної освіти. Комплексний аналіз розвитку вітчизняної етномузикології протягом трьох десятиліть від моменту відновлення української державності (1991–2021), зокрема діяльності наукових осередків та сучасного стану етномузичної педагогіки, здійснено у науковій розвідці І. Довгалюк та Л. Добрянської (Довгалюк & Добрянська, 2021). У статті Л. Новикової та Д. Жалейко досліджено роль Харківської фольклористичної школи в інституціалізації етномузикознавства, розкрито сутність медіатизації архівних фондів лабораторії фольклору ХНУМ як «резервуару» наукової спадщини, «...культурної пам'яті <...> в її екзистенційному вимірі» (Новикова & Жалейко, 2024: 224). О. Богданова (2021) запропонувала методику системного аналізу народної музики, що базується на порівняльно-типологічному підході та вивченні структурно-функціональних зв'язків між текстом і наспівом.

**Новизна результатів дослідження.** Наразі поза межами системного наукового аналізу залишається специфіка імплементації дидактичних принципів Харківської етномузикологічної школи в проектування архітектури сучасних цифрових освітніх ресурсів. У запропонованому дослідженні системно простежено динаміку та взаємодію дидактичних стратегій у діяльності Навчальної лабораторії фольклору ХНУМ імені І. П. Котляревського протягом 1947–2025 років. Також концептуалізовано досвід упровадження в навчальний процес цифрового проєкту «Від коріння до хмари...» як інноваційного інструмента, що виступає в ролі каталізатора кристалізації професійної ідентичності здобувачів освіти, становлення дослідницької культури майбутніх етномузикологів та сприяє реалізації прогресивної методики вивчення національної фольклорної спадщини.

**Мета статті** – проаналізувати діяльність Навчальної лабораторії фольклору ХНУМ імені І. П. Котляревського в контексті конвергенції та модернізації дидактичних моделей етномузикологічної освіти.

**Методологія дослідження.** Методологічну основу дослідження становлять: *структурно-типологічний підхід* – для систематизації, визначення концептуальних засад упорядкування архівних ресурсів у цифровому просторі (рубрикації контенту сайту, метаданих) та типологізації векторів навчання; *метод педагогічного моделювання* – для обґрунтування системи чотирьох дидактичних моделей; *історико-генетичний підхід* – для аналізу історичної динаміки діяльності лабораторії (1947–2025); *компаративний підхід* – для зіставлення традиційних та новітніх методик навчання, впровадження яких забезпечено архівною базою та допоміжною роботою лабораторії в умовах діджиталізації та медіатизації.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Онтологічні засади вивчення музичного фольклору в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського демонструють глибинну за своєю суттю ретроспекцію, виразну методологічну наступність, витоки якої сягають теоретичної та педагогічної спадщини *Гната Хоткевича*. Його зусилля на ниві

фольклористики, етноорганології та виконавства забезпечили наукове підґрунтя для дослідження Харківської кобзарської школи, а започаткування ним у 1920 роках класу бандури стало важливою віхою на шляху практичного впровадження народних традицій у освітній простір тогочасного Харківського музично-драматичного інституту. Крім мистецького та літературного обдарування, Г. Хоткевич володів унікальним стратегічним баченням розвитку української музичної педагогіки. Він розглядав народну творчість не як факультативний елемент, а як наріжний камінь усієї системи фахової підготовки музиканта, де вивчення фольклору мало стати наскрізним процесом на всіх етапах вищої освіти.

Запропонована ним дидактична модель зберігає свою методологічну цінність і сьогодні. На противагу сучасній фрагментарності, де знання засвоюються переважно відокремлено, без міждисциплінарного синтезу (поза цілісним системним контекстом), концепція Г. Хоткевича втілює інтегративний підхід до навчання. Вона передбачає практичне освоєння традиції (експедиції, живе спілкування з її носіями, виконавство) у синергії з теоретичним аналізом (Белінська, 2019: 97). Теоретичний складник програми навчання вирізняється своєю фундаментальністю: він ґрунтується на глибокому аналізі різножанрового масиву фольклору – музичного, поетичного, драматичного та хореографічного. Авторська методика передбачає розгортання навчального матеріалу за вісьмома тематичними векторами («вертикалями»), що забезпечує багатогранне вивчення народної культури як цілісної системи (Супрун, 1993: 14–15). Така систематизація уможливорює перехід від описового накопичення фактів до комплексного аналізу національної спадщини. Методологічні засади, закладені Г. Хоткевичем, створюють оптимальний алгоритм етномузикологічної підготовки, що є актуальним, оскільки базується на глибинних міжпредметних зв'язках, які виявляють синкретичну єдність музичного та історичного контекстів вивчення народної творчості. Це дозволяє майбутньому фахівцю сформулювати цілісний світогляд та глибоко досягнути музичні традиції в їхньому живому побутуванні.

Започаткування системної фольклористичної діяльності в Харківській консерваторії пов'язане з ім'ям *Галини Тюменєвої* (1908–1999), за чиєю ініціативою було відкрито Кабінет музичного фольклору (1947). Його очільник *Олександр Стеблянко* (1896–1977), випускник Харківського музично-драматичного інституту (1926) по класу композиції С. Богатирьова, був чи не єдиним фахівцем, який системно фіксував музичний фольклор Східної України у першій половині ХХ століття. За понад пів століття науково-збирацької роботи дослідник задокументував понад 2000 зразків української народнопісенної творчості. Результатом його самовідданої праці стала публікація збірника «Українські народні пісні» (1965). Методика О. Стеблянка базувалася на тематичному структуруванні фольклорного матеріалу, запозиченому з філологічної класифікації жанрів. Він сповідував принцип наукової скрупульозності у фіксації фольклору, що передбачало не лише увагу до діалектної та виконавської специфіки, а й обов'язкову фіксацію соціально-демографічних даних респондента. О. Стеблянко був палким апологетом збереження народної манери співу, інтерпретуючи традиційне виконавство як унікальну самодостатню систему, засновану на спадкоємності. Він наполягав на існуванні глибокої внутрішньої організації цієї культури, у якій «...є своя школа, свої майстри, що передають із покоління в покоління своє мистецтво» (Олександр Стеблянко: збирач народних пісень, 2023). У межах викладання курсу «Народна творчість» у Харківській консерваторії О. Стеблянко імплементував результати власних польових розвідок безпосередньо в дидактичну практику. Такий підхід дозволяв не лише формувати у студентів навички наукової фіксації фольклору, а й пробуджувати в них глибоку зацікавленість дослідженням регіональної автентики. Діяльність О. Стеблянка не обмежувалася збиранням пісень: він залишив вагомі теоретичні праці, присвячені дослідженню ладової структури, хроматизму української народної пісні, специфіки виконання народних пісень-ансамблів та народних хорів.

У другій половині ХХ століття під керівництвом *Сергія Нікітіна* лабораторія фольклору зосередилася на двох ключових напрямках:

активному поповненні архіву через польові експедиції, забезпеченні *практичної і теоретичної* підготовки студентів у межах навчального процесу. Під час фольклорної практики відбувалося опанування методики польових досліджень, де студент вчився не лише записувати звук, а й ретельно документувати контекст: комунікацію з респондентами, коментарі до виконання, естетичні оцінки та автентичні назви жанрів, що побутують у середовищі самих носіїв традиції.

Водночас відбувалося формування навичок системного документування контекстуальних параметрів традиції: здійснювалася комплексна паспортизація фольклорного запису. Це передбачало системну реєстрацію таких даних, як верифікація жанрової приналежності твору на основі автентичних визначень самих виконавців / фольклористів, локалізація, функціонально-ситуативний аспект, соціокультурне середовище, генеалогія передачі – з'ясування джерел запозичення матеріалу та шляхів трансляції виконавського досвіду («від кого перейнято»), особливості манери виконання. Отже, паралельно із фольклорною практикою (1976–1992) у навчальному процесі відбувалася апробація методики багатофакторної наукової атрибуції фольклорних записів.

Специфіка функціонування архівного фонду лабораторії полягає в реалізації принципу *суб'єкт-об'єктної синергії*: оскільки основу джерельної бази становлять результати польових розвідок студентів, вони одночасно виступають і фундаторами (депонентами) колекцій, і ключовими реципієнтами інформації. Це зумовлює виникнення замкненого методологічного циклу *«практика–архів–теорія–нова практика»*. Завдяки безпосередній участі в генезисі фонду здобувачі освіти глибше інтегрують у власну практику фахові вимоги до верифікації, систематизації та наукового опису джерел. Такий підхід трансформує процес навчання з репродуктивного на дослідницький, що суттєво підвищує рівень методологічної підготовки майбутніх фахівців у контексті актуальних завдань етномузикології.

Протягом діяльності Навчальної лабораторії фольклору було здійснено близько 80 комплексних експедиційних виїздів (1976–1992), сформовано основний масив фонду лабораторії. Дослідницька увага

була зосереджена на теренах Східної України та суміжних етнічних територіях, охоплюючи Харківську, Полтавську, Донецьку, Сумську, а також Білгородську й Воронежську області. Архівні скарби лабораторії переконливо підтверджують українське коріння Слобідського краю. Саме вони лягли в основу наукових досліджень доцентки *Лариси Новикової*, а також стали живим джерелом для підготовки майбутніх фахівців. Ефективність окресленої освітньої моделі засвідчує професійна реалізація випускників вишу, зокрема В. Несчаєва, В. Ібрюмової, В. Гури, В. Рибалко (Русиної) та К. Гнідаш, які успішно продовжують фахові дослідження народної культури.

На початку ХХІ століття лабораторія перейшла до активної реорганізації фонду (керівник – *доцентка Ірина Романюк*). Завдяки впровадженню комп'ютерних технологій було розпочато системне переведення аналогових записів у цифровий формат із паралельною їх каталогізацією та транскрибуванням співробітниками лабораторії та здобувачами вищої освіти. У цьому контексті навчальний процес синхронізувався з техніко-аналітичною роботою, де технічна процедура оцифрування нерозривно поєднується з науковою атрибуцією та інтерпретацією джерела, що дозволяє реалізувати методологічний принцип *«дослідження через оцифрування»*.

Своєрідною *ревіталізацією* архівних матеріалів став виконавський досвід фольклорного гурту «*Стежка*» (2011–2018, керівник – *доцентка І. Романюк*). Колектив об'єднав здобувачів освіти Університету – музикознавців, композиторів та виконавців, які здійснювали комплексне засвоєння фольклорної стилістики: від текстологічного аналізу, розшифрування народної пісні до її автентичного відтворення у природній виконавській манері слобожанського співу. Така модель *трансмисії традиції* в академічному середовищі вибудовується за логікою, де архівні матеріали не просто зберігаються, а проходять *повний цикл* інтелектуального та творчого опрацювання: цифровий архів → розшифровка → творче втілення (*ревіталізація*). Дидактична суть цієї моделі полягає в послідовному проходженні всіх рівнів пізнання традиції: аналітичний рівень (розшифрування та структурний аналіз),

естетико-антропологічний рівень (занурення у фольклорну стилістику через розуміння контексту / прагматичний аналіз), виконавський рівень (опанування народної манери слобожанського співу).

Сьогодні унікальний архів лабораторії фольклору ХНУМ імені І. П. Котляревського налічує 1000 зразків народнопісенної та інструментальної традиції (близько 400 годин звучання). Основу фонду становлять первинні фіксації, зібрані студентами та викладачами під час експедицій: фольклорно-етнографічні документи (рукописи), аудіодокументи (аналогові записи, а згодом – цифрові). Вони репрезентують жанрове розмаїття музичного фольклору Слобожанщини, його автентичну виконавську стилістику. Таке цілісне навчально-дослідницьке середовище забезпечує фундаментальну теоретичну підготовку та розвиток профільних компетентностей майбутніх етномузикологів у процесі безпосередньої взаємодії з автентикою.

В умовах повномасштабної війни пріоритетним завданням лабораторії став пошук дієвих механізмів збереження архівного фонду. Розташування навчального підрозділу у прифронтовій зоні зумовило критичну загрозу фізичного знищення унікального зібрання, що ініціювало невідкладні заходи з його убезпечення та цифрового архівування у хмарних середовищах. Проєкт *«Від коріння до хмари: цифрова репрезентація архівних матеріалів Навчальної лабораторії фольклору» (2024–2025)*, що його створено завідувачкою лабораторії, доценткою Дар'єю Жалєйко, спрямований на комплексну діджиталізацію фондів через розробку цифрової колекції музичного фольклору. Цей проєкт постає водночас як інструмент убезпечення фондів структурного підрозділу та інноваційний складник розбудови цифрового дидактичного середовища ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Науковий підхід до формування цифрових колекцій передбачає створення впорядкованого масиву документів, що відповідає запитам користувачів. У контексті галузевих зібрань це дозволяє не лише накопичувати дані, а й вибудовувати *цілісну модель* конкретної предметної галузі (зокрема – етномузикології). Цифровий проєкт, розробку якого було започатковано у 2023 році, є не тільки цифровою репрезентацією

архівних матеріалів, а онлайн-платформою, що трансформована в сучасний інтерактивний, універсально доступний *освітній і дослідницький ресурс*, структурований за жанрами музичного фольклору. Нині віртуальний простір інтегровано в навчальний процес ХНУМ імені І. П. Котляревського в межах дисциплін «Музичний фольклор» та «Етномузикологія» (зокрема при опануванні теми «Запис та розшифровка музичного фольклору» для спеціалізацій «Музикознавство», «Композиція»). Структура вебресурсу забезпечує користування фондом, що містить:

- аудіоматеріали у вільному доступі: записи зразків народнопісенної творчості з можливістю онлайн-прослуховування й завантаження;
- супровідну документацію: оцифровані й систематизовані рукописи з паспортними даними фольклорних зразків та їх окремими розшифровками (матеріали доступні для ознайомлення та завантаження у формі таблиць із експедиційною інформацією);
- науково-методичний супровід: коментарі щодо жанрової специфіки та нариси про прагматику музичного фольклору;
- візуальний контент: світлини з експедицій та аудіовізуальні матеріали;
- *інтегрований каталог метаданих*, що забезпечує можливість багатокритеріального пошуку аудіофайлів за жанром, виконавцем, датою запису, населеним пунктом, обрядовим контекстом та обставинами виконання.

Аудіовізуальний контент, створений на основі музичної адаптації шляхом монтажної компіляції, збагачує рубрики вебсайту відеоматеріалами, які занурюють реципієнта у світ музичного фольклору. Такий підхід поглиблює розуміння його жанрової специфіки, надає досвід його емоційного сприйняття, постаючи як дієвий інструмент популяризації національної культурної спадщини. Представлені на цифровій платформі аудіозаписи 1976–1989 років засвідчують традицію сольного та гуртового виконання. Вони є результатом фольклорних експедицій, проведених у Близнюківському, Дворічанському, Ізюмському, Валківському, Борівському, Богодухівському, Дергачівському,

Краснокутському та Первомайському районах, а також у Слов'янському районі Донецької області. Контент, що містить кожен розділ презентації, також оприлюднюється та поширюється в соціальній мережі *Facebook* (сторінка структурного підрозділу) та на офіційному *YouTube*-каналі лабораторії. Використання різних форм медіатизації для презентації раніше неоприлюднених архівних матеріалів лабораторії забезпечує їхню глобальну доступність. Це відкриває широкі перспективи для фахових розвідок не лише здобувачам вищої освіти, а й етномузикологічній спільноті в усьому світі.

У процесі реалізації проєкту завідувачкою лабораторії проведено комплексне опрацювання фондів: відбір аудіозразків, технічна підготовка матеріалів (транскодування, сегментація суцільного звукового поля), а також конвертація рукописної документації в електронні метатаблиці. Розробка архітектури вебсайту (прототипування, макетування, дизайн та відеопродакшн) здійснювалася у взаємозв'язку з підготовкою контенту та аналітичних матеріалів: транскрибуванням текстів пісень, систематизацією архівних даних та написанням науково-публіцистичних коментарів про прагматику музичного фольклору. Таке поєднання технічних та дослідницьких етапів дозволило сформувати цілісну мультимедійну колекцію, адаптовану для освітнього процесу.

Функції створеного цифрового середовища сприяють інтенсивному засвоєнню навчального матеріалу, забезпечуючи доступ до науково-теоретичного контенту та відкриваючи можливості для практичного опрацювання фольклорних джерел здобувачами вищої освіти в умовах дистанційного навчання, зокрема у форматі позалекційної самостійної роботи. Онлайн-ресурс уможливорює впровадження прогресивної методики фольклористичної освіти: забезпечення пріоритетності практичної діяльності, що базується на безпосередній взаємодії з автентикою (Богданова, 2021: 1) та принципі *структурної типології*. Такий практико-орієнтований підхід, наближений до живого фольклору, передбачає активне студіювання музично-етнографічного матеріалу: прослуховування здобувачами освіти аудіозаписів

автентичного виконання, роботу з першоджерелами. Оскільки під час війни здійснення фольклорних експедицій на прифронтові території є неможливим, віртуальний простір цифрового проєкту репрезентує ілюстративний матеріал (*аудіозібрання*) у *фольклорній колекції* та створює умови для його дистанційного вивчення.

Цифрове середовище дозволяє інтерактивно досліджувати жанри музичного фольклору в автентичному виконанні разом із систематизованою експедиційною документацією. Таблиці метаданих у розділі «Супровідна документація» розкривають функціональну природу музичного фольклору в його автентичному середовищі. Електронні документи містять інформацію відповідно до трьох ключових векторів: прагматика (ціль і призначення, соціальна роль виконання), суб'єктність (хто і як виконує, гендерно-вікові характеристики, кількісний склад виконавців) та контекстуальність (час, місце та умови побутування). Зазначена систематизація дозволяє комплексно оцінити рівень збереження автентичної традиції. Етнографічний та ситуативний контексти відображено в таблицях метаданих (паспортних даних кожного народнопісенного зразка) через такі параметри:

- уснословесний жанр / жанр музичного фольклору (за визначенням фольклористів);
- жанр (за визначенням виконавців);
- місце побутування / запису;
- обставини виконання;
- обрядовий контекст;
- середовище;
- від кого перейнято / з якого приводу створено (за визначенням виконавців);
- рік запису / експедиції;
- порядковий номер експедиції в архівній документації ХНУМ імені І. П. Котляревського;
- респондент/ респонденти;
- стенографія (текстова розшифровка).

Взаємодія здобувачів вищої освіти з представленими таблицями метаданих увиразнює джерелознавчий вектор дидактичного циклу. Використання оцифрованих рукописів із фонду лабораторії як наочного матеріалу сприяє опануванню здобувачами принципів роботи з польовою документацією (опис, критерії систематизації, архівування). Така робота реалізується в межах теми «Документування експедиційних матеріалів» навчальної дисципліни «Етномузикологія» (освітньо-професійна програма «Музикознавство та композиція», ступінь вищої освіти «Бакалавр»).

Відібрані авторкою проєкту аудіозразки та діджиталізовані експедиційні записи, що репрезентують масив «сирих даних» (зокрема рубрика «*Коріння: raw data*» – суцільні сеанси експедицій, не розподілені на окремі треки, а також заскановані рукописи), зберігають первинну, невідфільтровану інформацію про діалекти та контекст виконання. Це уможливорює здійснення детального аналізу діалектних та етнографічних особливостей, а також створює необхідне підґрунтя для опанування методів транскрипції, верифікації та контекстуалізації. Онлайн-платформа містить також науково-публіцистичні коментарі, присвячені зокрема функціональній природі «тексту» представлених фольклорних зразків, яка розкривається через аналіз його тематики, сюжетних ліній та семантики.

Завдяки цифровим дидактичним матеріалам стає можливим багаторівневий комплексний аналіз, що розглядає фольклорний твір у нерозривному зв'язку з його контекстуальним середовищем, зокрема умовами побутування. Отже, освітній процес забезпечує глибоку аналітичну роботу з фольклорним матеріалом, дозволяючи досліджувати твір не ізольовано, а в нерозривному зв'язку з обставинами його виконання, що сприяє формуванню високого рівня професійної компетентності, розвитку аналітичного мислення та навичок наукової дедукції у здобувачів вищої освіти. Зазначена методика навчання, що базується на системних принципах, дозволяє опанувати метод аналітичної розшифровки народнопісенних зразків. Цей процес регламентовано темами «Типи транскрипції фольклорних зразків» (зокрема

розглядаються інтуїтивна, транскрипційна та аналітична нотації) та «Техніка та практичне засвоєння документування, транскрипції та аналізу фольклорного твору» в межах дисципліни «Етномузикологія» (ОПП «Музикознавство та композиція», рівень «Бакалавр»). Авторкою робочої програми навчальної дисципліни та керівницею практичного опанування алгоритму транскрипційного аналізу є доцентка Лариса Іванівна Новикова. Аналітичне розшифрування здобувачами народнопісенних зразків, представлених у цифровому проєкті, поряд із нотацією та жанровою атрибуцією, передбачає фіксацію результатів структурного аналізу: виявлення специфіки віршування (зокрема музично-поетичної будови строфи), визначення структурного типу вірша та ритмічної моделі, характеристику мелодики, амбітуса, ладо-інтонаційної будови та типу багатоголосся. Важливим складником дослідження є також робота з паспортними даними пісень (із електронних таблиць метаданих), які слугують маркерами автентичності та складають джерельну базу для прагматичного аналізу музичного фольклору. Удосконалення методики викладання завдяки посиленню наочності, впровадженню інструментів оперативного пошуку та створенню цифрової колекції забезпечує цілісність дослідження архівних матеріалів на засадах взаємодоповнення структурного та функціонального аспектів аналізу, які виявляють свою нерозривну єдність.

Комплексний аналіз фольклорного твору, а також здійснення аналітичної розшифровки народнопісенних зразків формують у здобувачів вищої освіти здатність вільно орієнтуватися в жанровій системі та виконавських традиціях народної музики, розуміючи їхню стилістичну специфіку. Варто додати, що виконані здобувачами розшифровки (у письмовій формі) оприлюднюються на онлайн-платформі як наочні приклади аналітичної роботи, доповнюючи цифровий проєкт. Дидактичні матеріали ресурсу забезпечують підґрунтя для аналізу результатів розшифровки (*post-transcription analysis*) через комплексне залучення інформаційних джерел та етнографічних даних. Такий підхід сприяє розвитку критичного мислення здобувачів освіти та вдосконалює їхні навички транскрибування пісенного фольклору.

Також ключову роль у процесі навчання відіграють мотиваційні чинники, оскільки вони визначають рівень активності, наполегливості та, відповідно, успішності здобувачів вищої освіти. Отже, проектування цифрового освітнього простору має бути стратегічно орієнтоване не лише на засвоєння знань, а й на цілеспрямовану підтримку і розвиток сталої навчальної мотивації. У межах дидактичної моделі лабораторії саме цифровий формат забезпечує візуалізацію та доступ до навчального матеріалу. Це підвищує рівень залученості студентів, перетворюючи вивчення етномузикології на процес взаємодії з відкритим прогресивним цифровим ресурсом, що відповідає викликам ХХІ століття. Для формування стійкої мотиваційної сфери та стимулювання наполегливості студентів широко застосовується модель ARCS Дж. Келлера (Keller, 1987), що базується на чотирьох фундаментальних компонентах: приверненні уваги (*Attention*), встановленні актуальності (*Relevance*), зміцненні впевненості (*Confidence*) та забезпеченні задоволеності результатом навчання (*Satisfaction*).

– Привернення уваги (*Attention*) у цифровому форматі проєкту реалізується через інтенсивне впровадження інтерактивних компонентів. Використання мультимедійного контенту та насиченої візуалізації (відео, анімація, таблиці, схеми) трансформує пасивне сприйняття інформації у динамічну освітню діяльність, активізуючи пізнавальний інтерес аудиторії.

– Актуальність (*Relevance*) забезпечується методом проєктів, що інтегрує теоретичні знання у контекст реальної професійної діяльності. *Проектно-орієнтоване навчання* стає дієвим інструментом практичної підготовки: здійснюючи транскрибування аудіозаписів для онлайн-платформи, здобувачі освіти долучаються до збереження культурної спадщини Слобожанщини, беручи безпосередню участь у розбудові віртуального навчального середовища.

– Впевненість (*Confidence*) формується через усвідомлення об'єктивної значущості результатів інтелектуальної праці. У межах проєкту створення розшифровок народнопісенних зразків трансформується з вузькоспеціалізованого завдання у процес формування

відкритого цифрового контенту. Інтеграція результатів діяльності у віртуальний науковий простір легітимізує академічні досягнення студента. Публічність фінального продукту виступає в якості зовнішнього верифікатора компетентності, долаючи ізольованість навчання від реальної практики та забезпечуючи перехід до усвідомленої фахової самореалізації.

– Задоволення (*Satisfaction*) досягається завдяки усвідомленню соціальної та наукової цінності роботи. Публікація студентських розшифровок у віртуальному просторі стає актом професійного визнання, що забезпечує кілька рівнів мотиваційного підкріплення: внутрішню винагороду (почуття гордості за причетність до порятунку зразків традиції); прагматичне розуміння релевантності набутих цифрових навичок вимогам ринку праці; соціальне схвалення через демонстрацію результатів праці академічній спільноті.

Послідовна імплементація компонентів ARCS трансформує епізодичну активність у сталу спрямованість на саморозвиток. Цифровізація в поєднанні з проєктно-орієнтованим навчанням (на прикладі проєкту «Від коріння до хмари: цифрова репрезентація архівних матеріалів Навчальної лабораторії фольклору») докорінно змінює архітектуру освітньої взаємодії, виступає як потужний чинник *інтенсифікації навчального процесу*. Теоретичні знання конвертуються в прикладні навички, вирішуючи стратегічні завдання:

- професіоналізації (підготовки до роботи в умовах цифрової економіки);
- мотиваційної стабільності (через керований цикл ARCS);
- аксіологічної пріоритетності (перетворення здобувача освіти на *охоронця* культурної спадщини).

Синергія цифрових технологій та проєктного методу уможливорює перехід від репродуктивної моделі навчання до продуктивної. Це не лише підтримує високу внутрішню мотивацію, а й забезпечує підготовку фахівців, здатних до автономної та відповідальної діяльності в інноваційному цифровому середовищі.

## **Висновки.**

Історична динаміка діяльності лабораторії фольклору ХНУМ охоплює шлях від накопичення аналогових експедиційних матеріалів (аудіофіксацій та супровідної документації), що становлять фундамент дидактичного середовища, через етап внутрішньої цифровізації фондів до їх комплексної діджиталізації та репрезентації у віртуальному просторі. Створена онлайн-платформа, втілена у проєкті *«Від коріння до хмари: цифрова репрезентація архівних матеріалів Навчальної лабораторії фольклору ХНУМ імені І. П. Котляревського»* (2024–2025), сьогодні постає як інноваційне інформаційно-освітнє середовище, що забезпечує безперервність підготовки здобувачів вищої освіти. Саме ця історико-технологічна трансформація уможливила кристалізацію системи чотирьох комплементарних **дидактичних моделей**, які функціонують у синергійній єдності.

1. *Інформаційно-рецептивна модель* становить фундамент освіти, забезпечує накопичення слухового досвіду та засвоєння джерельної бази.

2. *Праксеологічна модель* реалізує діяльнісний компонент змісту освіти через експедиційну практику (1974–2000), опанування традиційної манери співу (2011–2018), безпосередню роботу здобувачів вищої освіти з фіксації традиції на аналогових носіях (1976–1993), транскрибування, архівацію, каталогізацію, цифровізацію фондів матеріалів лабораторії.

3. *Проблемно-евристична модель* відповідає за дослідницький рівень, формуючи навички наукової атрибуції, комплексного (системного) аналізу зразків музичного фольклору, зокрема – аналізу їхніх метаданих, когнітивного аналізу фольклорного тексту (формування аналітичної компетентності).

4. *Персоніфікована модель* постає як інноваційна надбудова сучасного етапу. В її структуру інтегровано ресурси попередніх моделей, що дозволяє здобувачу освіти через проєктну діяльність сформувати власну професійну ідентичність та особистісне ставлення до місії

збереження національної культурної спадщини, що, безумовно, свідчить про аксіологічний вимір цієї дидактичної моделі.

Змістова реалізація моделей здійснюється через три наскрізні вектори навчання здобувачів освіти:

- джерелознавчий (робота з архівами, аналіз записів фольклорних зразків);
- музично-аналітичний (комплексний аналіз, транскрибування зразків із фоноархіву та інтерпретація їхніх текстів);
- практико-діяльнісний / проектно-орієнтований (участь у створенні публічного цифрового продукту, зокрема транскрибування матеріалів фоноархіву для їх діджитальної архівації).

Останній вектор є ключовим для персоналізації освітньої траєкторії та імплементації моделі ARCS, де висока внутрішня мотивація підтримується відчуттями значущості (*Relevance*) та задоволення (*Satisfaction*) результатом. Унікальність цього підходу полягає сьогодні у створенні суспільно корисного цифрового продукту, що інтегрує здобувача у світовий інформаційний простір та надає навчальний діяльності реального наукового сенсу та концептуальності.

Механізм взаємодії зазначених дидактичних моделей заснований на ефекті суперадитивності: кожна наступна ланка діє як система вищого порядку, що асимілює компоненти попередньої, трансформуючи їх під власні цілі. Їх поєднання на сучасному етапі створює нову якість фахової підготовки, яка перевищує просту суму окремих компетентностей. Це стає запорукою тяглості та безперервності педагогічних та фольклористичних традицій, перетворюючи архів лабораторії зі статичного сховища на динамічне, універсально доступне навчальне середовище.

Модернізація дидактичних моделей освітнього процесу, реалізацію якої забезпечує Навчальна лабораторія фольклору, засвідчує якість фахової підготовки здобувачів вищої освіти та її стійкість до викликів воєнного часу, а також підтверджує здатність Харківської фольклористичної школи до інноваційного розвитку в цифрову епоху. Таким чином, трансформація освітніх стратегій в умовах воєнного стану

виходить далеко за межі суто педагогічного завдання, постаючи як гарант того, що духовний код нації, закарбований у фольклорі, буде збережено й передано нащадкам попри будь-які екзистенційні загрози.

**Перспективи дослідження** пов'язані з масштабуванням функціонування цифрової платформи «Від коріння до хмари...» та впровадженням інструментів *Digital Humanities*, зокрема інтерактивного картографування, в освітній процес. Особливої уваги потребує універсальна персоналізована дидактична модель та розробка на її основі методичних рекомендацій для закладів вищої мистецької освіти. У сукупності з пропонованим дослідженням ці наукові пошуки розкриватимуть специфіку моделювання дидактичного середовища, спрямованого на вивчення *вітальності української культури* та пізнання живої традиції в контексті *онтологічної самореалізації особистості* в історичному часі.

## ЛІТЕРАТУРА

- Белінська, Т. (2017). *Історія становлення та розвитку змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України (20-ті рр. XX – поч. XXI ст.)*. Вінниця: Розвиток.
- Богданова, О. (2021). *Фольклористичний аналіз в курсі музичного фольклору: Методичні рекомендації*. Київ: Державний науково-методичний центр мистецької освіти. <http://arts-library.com.ua/xmlui/handle/123456789/971>
- Довгалюк, І. & Добрянська, Л. (2021). Етномузикологія України на зламі XX–XXI століть (1991–2021): осередки, педагогіка, документування. *Проблеми етномузикології*, 16, 5–23. <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2021.16.249638>
- Квітка, К. (1925). Вступні uwagi до музично-етнографічних студій. *Записки Етнографічного товариства*, 1, 8–9.
- Луканюк, Б. (2008). Концепція викладання етномузичних дисциплін у системі «школа–училище–виш». У І. Довгалюк & Ю. Рибак (Упоряд.), *Етномузика: збірка статей та матеріалів, присвячена 100-й річниці експедиції до фонографування дум* (сс. 106–158). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.

- Новикова, Л. & Жалейко, Д. (2024). Харківська фольклористична школа і її роль у формуванні та інституалізації вітчизняного етномузикознавства. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 26, 213–225. <https://doi.org/10.33287/222415>
- Олександр Стеблянко: збирач народних пісень (2023, 26 трав.). Лебединський міський краєзнавчий музей. [Події]. <https://localmuseum.lebedyn.city/oleksandr-steblianko-zbyrach-narodnykh-pisen/>
- Романюк, І. (2017). Аспекти діяльності навчальної лабораторії фольклору Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 66, 195–204.
- Сінельнікова, В. & Сінельніков, І. (2019). Етномузикологічна освіта в Україні: питання теорії і практики. *Інноваційна педагогіка*, 13(1), 162–167. <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-13-1-33>
- Сторожук, А. (1998). *Климент Квітка (людина – педагог – вчений)*. Київ: Фенікс.
- Сторожук, А. (2024). Особистість Климента Квітки в контексті викликів ХХ століття. *Нові технології навчання*, (98), 218–227. <https://doi.org/10.52256/2710-3560.98.2024.98.27>
- Супрун, Н. (1993). Гнат Хоткевич про вивчення фольклору в музичних вузах. У А. Іваницький & Р. Гусак (Уклад.), *Матеріали II Всеукраїнського науково-практичного семінару викладачів музичного фольклору* (с. 12–30). КДІК.
- Keller, J. M. (1987). Development and use of the ARCS model of motivational design. *Journal of instructional development*, 10(3), 2–10. <https://doi.org/10.1007/BF02905780>

## REFERENCES

- Belinska, T. (2017). History of the formation and development of the content of musical and folklore disciplines in the system of higher musical education of Ukraine (1920s–early 21st century). Vinnytsia: Rozvytok [in Ukrainian].
- Bohdanova, O. (2021). *Folkloristic analysis in the course of musical folklore: Methodological recommendations*. Kyiv: State Scientific and Methodological Center for Art Education. <http://arts-library.com.ua/xmlui/handle/123456789/971> [in Ukrainian].
- Dovhaliuk, I., & Dobrianska, L. (2021). Ethnomusicology of Ukraine at the turn of the 20–21<sup>st</sup> centuries (1991–2021): centers, pedagogy, documenting. *Problems of music ethnology*, 16, 5–23. <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2021.16.249638> [in Ukrainian].

- Keller, J. M. (1987). Development and use of the ARCS model of motivational design. *Journal of instructional development*, 10(3), 2–10. <https://doi.org/10.1007/BF02905780> [in English].
- Kvitka, K. (1925). Introductory notes to musical ethnographic studies. *Notes of the Ethnographic Society*, 1, 8–9 [in Ukrainian].
- Lukaniuk, B. (2008). The concept of teaching ethnomusical disciplines in the “school–college–university” system. In I. Dovhaliuk & Yu. Rybak (Eds.), *Ethno-music: collection of articles and materials dedicated to the 100<sup>th</sup> anniversary of the expedition for phonographing examples of ‘duma’ genre* (pp. 106–158). Lviv M. V. Lysenko National Musical Academy [in Ukrainian].
- Novykh, L. & Zhalieiko, D. (2024). Kharkiv folklore school and its role in the formation and institutionalization of national ethnomusicology. *Musicological thought of Dnipropetrovsk region*, 26, 213–225. <https://doi.org/10.33287/222415> [in Ukrainian].
- Oleksandr Steblianko: collector of folk songs (2023, May 26). Lebedyn City Local History Museum. [Events]. <https://localmuseum.lebedyn.city/oleksandr-steblianko-zbyrach-narodnykh-pisen/> [in Ukrainian].
- Romaniuk, I. (2017). Aspects of activity of the educational folklore laboratory of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. *Bulletin of the Lviv University. Series Philology*, 66, 195–204 [in Ukrainian].
- Sinelnikova, V. & Sinelnikov, I. (2019). Ethnic music education in Ukraine: questions of theory and practice. *Innovative Pedagogy*, 13(1), 162–167. <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-13-1-33> [in Ukrainian].
- Storozhuk, A. (1998). *Klyment Kvitka (man – teacher – scientist)*. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Storozhuk, A. (2024). Personality of Klyment Kvytka in the context of challenges of the 20<sup>th</sup> century. *New Learning Technologies*, (98), 218–227. <https://doi.org/10.52256/2710-3560.98.2024.98.27> [in Ukrainian].
- Suprun, N. (1993). Hnat Khotkevych on the study of folklore in music universities. In A. Ivanytskyi & R. Husak (Eds.), *Proceedings of the II All-Ukrainian scientific-practical seminar of music folklore teachers* (pp. 12–30). Kyiv State Institute of Culture [in Ukrainian].

**Daria Zhalieiko**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Associate Professor,  
Department of Interpretation and Music Analysis,  
Head of the Folklore Educational Laboratory,  
e-mail: lorindarina@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-3362-2044

**Activity of the Educational Folklore Laboratory  
of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts  
in the context of synergy and modernization of didactic models  
in ethnomusicological education**

**Statement of the problem.** *Digital transformation in art education necessitates a shift toward interactive learning. Within the ethnomusicological field, wartime digitalization is a strategic imperative for heritage preservation and didactic modernization. The Educational Folklore Laboratory at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts integrates a digital educational environment into its structure to ensure the continuity of the Kharkiv ethnomusicological school and maintain academic vitality despite existential threats in a pre-frontal zone.*

**Recent research and publications** on the topic highlight the continuity of traditions established by K. Kvitka and H. Khotkevych. They outline contemporary perspectives, including historical analysis (Belinska, 2017), systemic teaching concepts (Lukaniuk, 2008), and the discourse on national identity (Sinelnikova & Sinelnikov, 2019).

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the study is to analyse the Educational Folklore Laboratory's activities within the convergence and modernization of didactic models in ethnomusicological education. Its novelty lies in the fact that the study traces didactic strategies (1947–2025) and conceptualizes the “From Roots to Cloud...” digital project as a tool for national and professional identity formation. It substantiates that the digital didactic environment ensures project-oriented learning, transforming archival materials into an active resource fostering research culture. This approach enables a transition from reproductive to productive learning within the digital space. The research employs historical-genetic and structural-typological approaches for resource classification, method of modelling*

*for creating four didactic models, and comparative analysis of traditional versus digital methods.*

**Research results.** *The study identifies four crystallized models: 1) info-receptive; 2) praxeological; 3) problem-heuristic; 4) personalized. These are implemented through the Educational Folklore Laboratory's multifunctional digital space. The "From Roots to Cloud..." project stimulates critical thinking and professional self-awareness by transforming learners into active "guardians" of national heritage. The application of the ARCS motivation model ensures student engagement and research responsibility.*

**Conclusion.** *The modernization of didactic models through a digital educational environment ensures the sustainability of ethnomusicological education during wartime. Model interaction, based on the effect of super-additivity, creates a new quality of professional training. This synergy guarantees that the national spiritual code, embedded in folklore, is preserved and transmitted to future generations.*

**Keywords:** *ethnomusicological education; project-based learning; didactic models; archive digitalization; "From Roots to Cloudé: Digital Representation of Archival Materials of the Educational Folklore Laboratory of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts" project; didactic environment; educational transformation; vitality of the folklore heritage of Slobozhanshchyna.*

*Стаття надійшла до редакції 17.04.2026,  
рекомендована до друку 1.06.2026, оприлюднена 29.06.2026.*

УДК 780.616.432.071.2:781.66'06

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-79.11>**Нікітська Євгенія Семенівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
 заслужений діяч мистецтв України, професор  
 кафедри концертмейстерської майстерності  
 e-mail: lipatti175@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-0123-7996

**Потоцький Станіслав Геннадійович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
 старший викладач кафедри концертмейстерської майстерності  
 e-mail: stanislav.pototskyi@num.kh.ua; ORCID iD: 0009-0002-7589-4179

## **Новаційні аспекти творчої діяльності концертмейстера в параметрах сучасної художньої практики**

*У сучасному процесі культуротворення актуалізується питання щодо специфіки постаті концертмейстера. Метою статті є окреслення провідних новаційних спрямувань його творчої самореалізації. Одна з найбільш дискусійних царин останньої формується через впровадження у виконавську та освітню практику новаційних алгоритмів комунікації в умовах сучасної діджиталізації, що суттєво змінює усталені механізми творчого спілкування. З позицій комплексного системного підходу у розвідці вперше науково обґрунтовано явище нового мультифункціоналізму сучасного концертмейстера: його багатогранну діяльність вирізняє спрямованість на ствердження та виконання власної місії в плюралістичній панорамі інтерпретацій класичної спадщини; стиліова гнучкість та інтелектуальна мобільність; відповідальність щодо репрезентації новітніх сучасних творів й осягнення значущості ролі співавтора – інтерпретатора сенсів і відносно фіксованої системи графем композиторського тексту. Сучасні модуси діяльності концертмейстера пов'язані й з пошуками шляхів самореалізації в умовах театралізації, діджиталізації та віртуалізації художнього простору, що передбачає інтенсифікацію емоційно-почуттєвих інтенцій, інтуїції, антиципації та емпатії.*

© 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:** *концертмейстер; концертмейстерська діяльність; творча особистість; виконавське мистецтво; творча самореалізація; компетентність.*

### **Постановка проблеми.**

Динаміка сучасного духовного буття, що характеризується такими факторами, як «всеохопленість і комплексність змін, які ведуть до формування цілісного світу, глобального людського співтовариства» (Антонюк, 2020: 152), та водночас вагомість тенденцій глокалізації, у світлі яких особливої уваги потребує осмислення специфіки культурних процесів межі XX–XXI століть, що позначені «визнанням багатополарності, децентрованості світової культури, амбівалентності глобальних і локальних тенденцій» (Уманець, 2020: 186), стає потужним імпульсом до сутнісного переосмислення місії творчої особистості. Її місце в сучасній картині світу визначається і співвіднесеністю з важливими в конструюванні її художніх параметрів традиційним та новаційним векторами розгортання культуротворчого процесу, рівень кореляції яких стає одним із чинників формування творчого «кредо» митця.

Особливою напругою вирізняється цей перманентний процес у царині концертмейстерської діяльності в силу її іманентних якостей – діяльнісного універсалізму та багатовимірної функціональності, що з повним правом уможливорює її позиціонування у параметрах сучасної художньої картини світу як «самостійної форми виконавського висловлювання» (Федчун, Фортученко, 2024: 23).

**Останні дослідження та публікації** дають підстави для констатації високого рівня уваги сучасного музикознавства до широкого кола питань, пов'язаних зі специфікою концертмейстерської діяльності. Насамперед традиційною дослідницькою цариною для науковців залишається її виконавський та освітній ракурси, що, зокрема, демонструють у своїх працях М. Гаркуша (2024), Н. Павлюк, О. Шахрай та З. Богдан (2023), Т. Федчун та Н. Фортученко (2024).

Інтенсифікацію уваги до психологічних констант концертмейстерської діяльності закарбовують розвідки Н. Журавльової та

І. Каленик (2021), які наголошують на атрибутивній важливості «створення єдиного психоемоційного поля <...> інтуїтивної музичної взаємодії» (Журавльова, Каленик, 2021: 76), М. Оболенської (2025), яка вбачає специфіку інтерактивної гармонії концертмейстера та соліста у творчо інтерпретованому синтезі слухового аналізу, менталізації та емпатії.

Сучасні реалії художньої практики спонукають дослідників звертатися до проблематики взаємовпливу традиційних і новаційних тенденцій у діяльності концертмейстера в умовах онлайн-формату освітнього процесу, що відбивають, зокрема, праці А. Адам'ян та Г. Зуб (Адам'ян & Зуб, 2024), К. Підпорінової (Підпорінова, 2023).

**Мета статті** полягає в окресленні провідних новаційних спрямувань творчої самореалізації концертмейстера в мистецькому просторі початку III тисячоліття.

**Методологія дослідження.** Тематика статті детермінувала застосування комплексу теоретичних та практичних методів. Зокрема, осмислення концертмейстерської діяльності як системної єдності виконавського, педагогічного та освітнього діяльнісних модусів обумовило звернення до системного підходу; виявлення інноваційних тенденцій у діяльності концертмейстера, сутнісних концептуальних та мовно-виразових зрушень у сучасному музичному мистецтві потребувало використання історико-культурного методу, а також методів аналізу та синтезу; феноменологічний підхід уможливив формування уявлення щодо специфіки сучасної постаті концертмейстера.

**Наукова новизна** дослідження полягає в обґрунтуванні сучасного мультифункціоналізму постаті концертмейстера як відбиття сутнісних зрушень у функціональній, концептуальній та мовно-виразовій царині сучасного музичного мистецтва.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Багатовимірність і поліфункціональність діяльності концертмейстера з її балансуванням між особистісним та ансамблевим вимірами, виконавським та освітнім, художнім і технічним модусами завжди була

позначена вагомістю «надмети» – забезпечення формування і втілення цілісного образу музичного твору, що поєднує в непорушну художню монолітність творчі світи виконавця та композитора й на рівні перцепції резонує з духовним світом реципієнта. Перманентна складність такого завдання на початку XXI століття набуває додаткової проблематичності, адже особистісна домінанта світоглядних орієнтирів сучасного музиканта разом із певним «суверенітетом» виконавського мистецтва, визнанням його самостійності слугують чинником, що інспірує множинність рівноправних виконавських утілень композиторського тексту, творення концептуальних, змістово-образних і технічних параметрів якого має основою зокрема й концертмейстерську діяльність. І. Цюряк, визначаючи специфіку сучасного виконавського мистецтва, акцентує, що її параметри ґрунтуються на:

«– технічній досконалості: чіткість, швидкість і контроль у виконанні;

– художній інтерпретації: глибоке розуміння музичного твору, його контексту й задуму композитора;

– індивідуальності: піаніст привносить власне бачення, творячи неповторну інтерпретацію» (Цюряк, 2025: 131).

Тріада завдань, що постає перед сучасним виконавцем, повною мірою проєкціюється і на постать концертмейстера, який в умовах піднесення значущості виконавця як творця музичного тексту має виконувати не тільки традиційну роль забезпечення належного рівня технічної майстерності такими компетентностями, як «звичка організувати партитуру, “вибудувати вертикаль”, виявити індивідуальну специфіку голосу соліста, забезпечити живу пульсацію музичної тканини, дати диригентську сітку» (Павлюк, Шахрай, Богдан, 2023: 104).

Значущим компонентом діяльності концертмейстера стає в сучасних умовах розвинена здатність до створення інтерпретаційних версій класичної спадщини, що виявляється, зокрема, у формуванні нюансів композиційно-структурного, динамічного, артикуляційного, агогічного, фактурного, хронотопічного профілів твору. У цьому контексті наголосимо на вагомості у царині сучасного виконавського мистецтва

своєрідної стильової дихотомії. З одного боку – тяжіння до формування системи власних стильових конструктів, свідомого креативного інтерпретування класичного музичного доробку, розширення перцептуальної аури твору у виконавській пропозиції його новаційної версії, наповненої унікальними змістовими акцентами, суголосними «звучанням» сучасної художньої картини світу. З іншого, значущою є орієнтація на інтенції історично інформованого виконавства, що виражається «у прагненні досягти автентичності виконання, коли інтерпретація твору адекватна всім нормам історичного виконавського стилю» (Шип, 2024: 166). Новаційним складником творчої особистості сучасного концертмейстера, в силу специфіки своєї діяльності прилученого до різних виконавських світів, в умовах такої різноспрямованості професійних орієнтацій стає готовність до інтелектуальної мобільності й гнучкості, балансування між відмінними виконавськими позиціями та стилями, до миттєвого стильового «переналаштування».

Особливої складності діяльність сучасного концертмейстера набуває при опрацюванні новітніх творів, що, на відміну від класичної спадщини, позбавлені тривалої історії буття в перцептуальних вимірах, еталонних виконавських версій та інтерпретаційної «аури». Такі «неусталені» в історії виконавського мистецтва твори потребують особливої виконавської відповідальності, яку повною мірою поділяють концертмейстер і соліст (солісти). Увиразнюючи змістові обрії, концертмейстер виконує і новаційну місію «декодування» закладених у тексті смислів.

Актуалізація новаційного виміру концертмейстерської діяльності, пов'язаної із розкриттям смислових горизонтів сучасного музичного мистецтва, детермінована глобальними зрушеннями в системі його раніше фундаментальних опор. Адже атрибутивним показником для сучасного музичного мистецтва є неоднозначний процес переосмислення сутності музичного твору, що спонукає дослідників до фіксації явища його «ерозії» та трансформації усіх його параметрів (Zavialova, Kalashnyk, Savchenko, Stakhevych, & Smirnova, 2020: 2941–2942), розширення меж «виконавської поетики, яка <...> пов'язана

з інтерпретацією, герменевтикою, коментуванням, навігацією слухача та презентацією художнього (музичного) твору» (Гаркуша, 2024: 110), та делегування виконавцеві (виконавцям) функції співавтора.

Однак водночас із вирішенням нагальних завдань розкриття сенсів перед сучасним концертмейстером постає і не менш складне завдання декодування композиторського тексту. Відповідно до парадигми «відкритого» твору, такий текст демонструє тяжіння й до «відкритої» нотації, відносної фіксованості композиторського тексту, опори на особистісну, часто створену в межах одиничного твору, систему новаційних графем. Це в комплексі закарбовує пріоритет особистісних вимірів художньої рефлексії та «дає підстави для розуміння нотації як “відкритої” (вільної) системи, що стає, у свою чергу, відправним пунктом на шляху композитора до альтернативного / індивідуалізованого музичного мислення, підштовхуючи до “іншої” логіки розвитку музичних подій» (Малий, 2022: 33).

Реалізація такої функції «декодування» передбачає не тільки максимальну інтенсифікацію інтелектуального та креативного потенціалу концертмейстера, готовність до «виходу» за межі досвіду, накопиченого у художній практиці, прояв творчої толерантності, а й виникнення унікальної царини єднання творчих особистостей, позначеної спільним осягненням концептуальних і технічних завдань та – що особливо важливо – спільними емоційно-почуттєвими інтенціями. Акцентуючи вагомість концертмейстерської інтуїції, дослідники зазначають: «За довготривалої праці її енергоінформаційне відображення підсумовується в єдине польове утворення, за допомогою якого здійснюється координування єдиного плану інтерпретації та її синхронного музичного втілення» (Журавльова & Каленик, 2021: 77). Актуалізується й значущість антиципації – здатності передбачати вектори розгортання виконавського процесу на основі набутого досвіду.

Проте у випадку з виконавським опрідметненням новаційних творів такий усталений досвід спільного інтерпретування твору відсутній. Тому особливе значення у формуванні концептуально-змістової та технічно-виразової «стратегії і тактики», інтерпретаційного плану

має, з нашого погляду, концертмейстерська емпатія. Її актуалізація в компетентнісному колі сучасного концертмейстера детермінована загальними для музичного мистецтва тенденціями нівелювання значущості жанрових настанов та їх синтезування, що зумовлює розмивання їхніх змістових вимірів та спонукає виконавців до формування нових змістових конструктів виконавської інтерпретації, не опанованих у перцептуальній практиці.

Значущість концертмейстерської емпатії багаторазово зростає і у зв'язку зі специфікою концептуально-змістових обріїв національного фортепіанного мистецтва межі XX–XXI століть, якому «притаманне ускладнення асоціативно-програмових “лабіринтів” і конотативних ареалів, особливо в композиціях із розширеними паратекстами, з прихованою інтерполяцією запозиченого тематичного матеріалу чи звуконаслідувальної знаковості тощо» (Фрайт, 2021: 12). Емпатичні інтенції концертмейстера потребують виявлення на рівні імперативу не тільки у процесі виконавської інтерпретації на етапах її складання та реалізації, які передбачають глибинну особистісну рефлексію щодо концептуальних вимірів твору. Надзвичайної вагомості вони набувають вже на попередньому етапі – формування репертуарного кола, оскільки одним із позачасово значущих завдань музичної педагогіки є забезпечення свідомої орієнтації на перманентне розширення творчих обріїв, що у виконавській практиці слугуватиме репрезентації новітнього доробку музичного мистецтва. Проте, як зазначають науковці, у молодій генерації виконавців «відсутні <...> навички інтерпретації сучасної музики, головна складність якої постає передусім через засвоєння новітньої фактури, темброво-регістрової та звукової специфіки творів» (Чернявська, Тимофєєва, 2022: 60).

Таким чином, у новаційному просторі сучасного музичного мистецтва, щільному, особистісно забарвленому в концептуальних вимірах та унікальному в мовновиразовій специфіці, концертмейстер постає в нетрадиційній ролі своєрідного провідника, що торує і для виконавця, і для реципієнта складні шляхи змістотворення та його виконавського увиразнення. Актуалізація такої місії, на нашу думку, також

пов'язана зі специфікою новаційної сонорної аури постсучасної музичної картини світу. Значущість показової для неї ідеї емансипації звуку і тембру, апробації та активізації потенціалу дії як електронної музики, так і тиші (Черноіваненко, 2021: 505–508) стає чинником багаторазового посилення вагомості як тембрового слуху концертмейстера, так і його здатності формувати алгоритми творчої взаємодії в нетрадиційних тембрових просторах. Особливо затребуваним у таких умовах стає розвинений комплекс знань щодо органологічної специфіки інструментів, зокрема нетипових для академічного середовища, особливостей їхньої сонорності й панорами засобів звуковидобування та виразності.

Експерименталізм сучасного музичного мистецтва, індивідуалізація пошуків шляхів звукового опредметнення особистісної рефлексії, новаційних концептуальних, тематичних, образних конструктів знаходить вираження в актуалізації інтенцій інструментального театру, зокрема у творчості В. Рунчака, К. Цепколенко, Л. Юріної, І. Небесного, С. Зажитька. Водночас О. Берегова зазначає: «Театралізація інструментального жанру містить не тільки розширення інструментарію за рахунок введення немuzичних (шумових) інструментів, а й, специфічне, часто відмінне від усталеного розташування (диспозицію) інструментів, підвищену увагу <...> до світло-кольорового оформлення сцени, використання реквізиту, бутафорії, костюмів, мультимедійних засобів» (Берегова, 2018: 106). Маркерами сучасного інструментального театру стає і «урізнобарвлення» функціональних обривів виконавців акторською, руховою, жестикуляційною, пластичною, мімічною, вербальною компонентами, що забезпечує формування універсального образу творчої особистості, зокрема й багаторазове зростання масштабу творчих параметрів постаті концертмейстера.

Одна з найбільш дискусійних і неоднозначних царин сучасної творчої самореалізації концертмейстера пов'язана із впровадженням у виконавську та освітню практику новаційних алгоритмів комунікування під впливом сучасної діджиталізації та віртуалізації. Онлайн-комунікація, що її позитивні та негативні аспекти останнім часом

є інтенсивно обговорюваними, суттєво трансформують усталені механізми творчого спілкування.

З одного боку, актуалізується питання щодо психологічних засад творчого союзу виконавця та концертмейстера, органічність якого завжди була перманентною та іманентною основою творчої комунікації. Її дискретність у часі та просторі в сучасних умовах стає інколи доволі суттєвою перешкодою для формування контакту між виконавцями в емоційному вимірі, спільного вибудування концепції виконавської інтерпретації твору. З другого боку, загострюється питання щодо реалізації виконавської концепції. Адже між солістом та концертмейстером як необхідний додатковий компонент творчого процесу постають технічні засоби забезпечення контакту, і володіння ними – у повному обсязі їхнього потенціалу – стає такою ж нагальною потребою. Невипадково сучасні науковці наголошують на необхідності «аналізу технічних аспектів роботи концертмейстера, спрямованих на забезпечення максимальної якості звучання, інтерпретації та синхронізації в режимі онлайн» (Адам'ян & Зуб, 2024: 30).

З такого погляду сучасний концертмейстер постає і як звукорежисер, який має передбачати ті складнощі, що виникають у діджиталізованому творчому просторі через можливі деформації плинності звукової матерії. Адже йдеться не тільки про проблему синхронізації творчого процесу – уваги потребують і потенційні деформації динамічних, тембрових, артикуляційних нюансів, і врахування таких значущих маркерів спільного виконавства, як «виразний диригентський жест або обов'язкові цезури для взяття опори дихання солістом-вокалістом...» (там само, 2024: 32). Погодимось з тим, що кожен із учасників творчої тріади «концертмейстер – викладач – соліст», перебуваючи «по різні боки моніторів / екранів гаджетів, стикається з власним набором проблем» (Підпорінова, 2023: 133). Це спонукає як до індивідуальних, так і до колективних алгоритмів їх вирішення, що надає особливої вагомості питанню синхронізації творчих інтенцій.

Комплексність вимог, що висуває перед виконавцями формат віддаленої художньої комунікації, уможливорює фіксацію сучасної

мультифункціональності постаті концертмейстера, від якого специфіка соціокультурних реалій і особливості художньої рефлексії кінця XX – початку XXI століття потребують максимального розширення компетентнісного кола, детермінуючи перманентне формування оновлених параметрів, що зумовлюють універсалізацію його постаті.

### **Висновки.**

Переосмислення місії творчої особистості, детерміноване сучасною специфікою соціокультурної ситуації та художньої рефлексії, стає імпульсом до суттєвого трансформування творчих обривів концертмейстера. Атрибутивно притаманні концертмейстерській діяльності універсалізм і багатофункціональність урізномбарвлюються новачійними спрямуваннями, які полягають:

- у осягненні власної місії в умовах плюралізму креативних виконавських, особистістно детермінованих концепцій інтерпретаційних версій класичної спадщини;
- у максимальній реалізації інтелектуальної мобільності та гнучкості, творчому балансуванні між різними виконавськими позиціями та стилями, миттєвому стильовому «переналаштуванні»;
- у формуванні відчуття виконавської відповідальності при презентації новітніх творів та в здійсненні місії «декодування» закладених у композиторському тексті смислів в умовах піднесення значущості інтерпретаційного начала та делегування виконавцеві (виконавцям) функції співавтора;
- у спільному будівництві виконавських версій твору в умовах показового для сучасного музичного мистецтва тяжіння до «відкритої» нотації, відносної фіксованості композиторського тексту та потреби «дешифрації» унікальної, часто існуючої в межах одного твору, новачійної системи графем;
- в інтенсифікації емоційно-почуттєвих інтенцій, концертмейстерської інтуїції, антиципації та емпатії;
- у свідомій спрямованості на розширення репертуару новітніми творами та у здійсненні місії своєрідного провідника на шляху

змістотворення та його виконавського увиразнення в умовах концептуальної багатовимірності сучасного доробку фортепіанного мистецтва, масштабності його сонорних, тембрових параметрів;

- в орієнтації на посилення вагомості тембрового слуху та здатності до формування алгоритмів творчої взаємодії в унікальних тембрових просторах сучасної музики на основі розвитку комплексу знань щодо органологічної та сонорної специфіки інструментів, зокрема незвичних для академічної традиції, їхніх технічних та виразжальних можливостей;

- у здатності до самореалізації в умовах театралізації виконавського мистецтва;

- у опануванні новаційних комунікативних алгоритмів, що формуються внаслідок сучасної діджиталізації та віртуалізації мистецької діяльності;

- у готовності до самостійного свідомого розширення творчих обріїв, власного компетентнісного кола та перманентного формування оновлених мультифункціональних параметрів, що забезпечують універсалізацію концертмейстерської діяльності.

**Перспективи подальших розвідок** полягають у дослідженні діяльності провідних представників національного концертмейстерського мистецтва як утілення сучасного мультифункціоналізму постаті концертмейстера.

## ЛІТЕРАТУРА

- Адам'ян, А. & Зуб, Г. (2024). Технічна специфіка дистанційної роботи концертмейстера в умовах цифрової трансформації. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 80(1), 29–33. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/80-1-4>
- Антонюк, О. В. (2020). Сучасна соціокультурна ситуація: тенденції, суперечності, пошуки рішень. У М. О. Тимошенко (ред.), *Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії* (сс. 152–164). Букрек. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/filosofiya-kulturi-.pdf>
- Берегова, О. (2018). Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*, 14, 102–108. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.102-108>

- Гаркуша, М. (2024). Концертмейстерський вимір сучасного українського вокального циклу: закономірності перекладацької герменевтики. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 77(1), 109–115. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-1-14>
- Журавльова, Н. & Каленик, І. (2021). Психологічні аспекти діяльності концертмейстера у сфері музичного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 36(1), 74–78. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-1-10>
- Малий, Д. (2022). «Відкрита нотація» як інструмент створення композиторського тексту (автокоментар). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 63, 26–51. <https://doi.org/10.34064/khnum1-63.02>
- Оболєнська, М. (2025). Стратегії формування інтерактивної ансамблевої взаємодії для ефективної роботи піаніста-концертмейстера. *Українська музика*, 1(52), 83–94. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-1-52-8>
- Павлюк, Н. М., Шахрай, О. М., & Богдан, З. П. (2023). Етичність концертмейстерської майстерності як реалізація творчого, виконавського та педагогічного професіоналізму. *Інноваційна педагогіка*, 58(2), 102–105. <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2023/58.2.21>
- Підпорінова, К. В. (2023). Цифрові технології у навчанні концертмейстера: практичний вимір. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 67, 126–147. <https://doi.org/10.34064/khnum1-67.08>
- Уманець, О. В. (2020). Глокалізація. У М. П. Требін (ред.), *Соціологія права: енциклопедичний словник* (сс. 186–188). Право. [https://www.researchgate.net/profile/Mikhail-Trebin/publication/373632655\\_Slovnik\\_Sociologia\\_prava\\_Trebin\\_2020\\_final/links/64f4444b827074313ff592d8/Slovnik-Sociologia-prava-Trebin-2020-final.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Mikhail-Trebin/publication/373632655_Slovnik_Sociologia_prava_Trebin_2020_final/links/64f4444b827074313ff592d8/Slovnik-Sociologia-prava-Trebin-2020-final.pdf)
- Федчун, Т. О. & Фортученко, Н. Д. (2024). Естетичні засади концертмейстерського мистецтва в європейському музично-історичному контексті. *Музичне мистецтво і культура*, 42, 21–35. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-2>
- Фрайт, О. В. (2021). *Музично-вербальна еміненість в інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства* (Держ. реєстр. № 0521U101585) [Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ]. Академічні тексти України. <https://uacademic.info/ua/document/0521U101585>
- Цюряк, І. (2025). Фортепіанне виконавство ХХІ століття: традиції і новації. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 85(3), 130–134. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-18>

- Черноіваненко, А. Д. (2021). *Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології*. Гельветика. <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/09/chernoivanenko-a.d.-monografyya-1.pdf>
- Чернявська, М. С. & Тимофеева, К. В. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIX, 43–67. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.03>
- Шип, С. (2024). Історично інформована інтерпретація музичного твору (НІР) у семіотичному аспекті. *Південноукраїнські мистецькі студії*, 2(5), 157–167. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.27>
- Zavialova, O., Kalashnyk, M., Savchenko, H., Stakhevych, H., & Smirnova, I. (2020). From a work to an “open” work: Research experience. *International journal of criminology and sociology*, 9, 2938–2943. <https://doi.org/10.6000/1929-4409.2020.09.358>

## REFERENCES

- Adamian, A. & Zub, H. (2024). Technical specifics of remote work of an accompanist in the conditions of digital transformation. *Current issues of the humanities*, 80(1), 29–33. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/80-1-4> [in Ukrainian].
- Antoniuk, O. V. (2020). Modern socio-cultural situation: trends, contradictions, search for solutions. In M. O. Tymoshenko (ed.), *Philosophy of culture: basic concepts, directions, personalities* (pp. 152–164). Bukrek. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/filosofiya-kulturi-.pdf> [in Ukrainian].
- Berehova, O. M. (2018). Instrumental theater in the modern Ukrainian composer's creativity. *The culturology ideas*, 14, 102–108. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.102-108> [in Ukrainian].
- Chernoivanenko, A. (2021). *Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology*. Helvetyka. <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/09/chernoivanenko-a.d.-monografyya-1.pdf> [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. & Tymofeieva, K. (2022). Vectors for updating the piano repertoire of a modern performer. *Aspects of historical musicology*, XXIX, 43–67. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.03> [in Ukrainian].
- Fedchun, T. & Fortuchenko, N. (2024). Aesthetic foundations of collaborative piano art in the European music-historical context. *Music art and culture*, 42, 21–35. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-2> [in Ukrainian].
- Frait, O. V. (2021). *Music-verbal eminence in the interpretative discourse of art studies* (Publication No. 0521U101585) [Extended abstract of Dr. Habil. diss., National

- Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv]. Academic Texts of Ukraine. <https://uacademic.info/ua/document/0521U101585> [in Ukrainian].
- Harkusha, M. (2024). Concertmaster dimension of the modern Ukrainian vocal cycle: regularities of translation hermeneutics. *Current issues of the humanities*, 77(1), 109–115. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-1-14> [in Ukrainian].
- Malyi, D. (2022). The “open” notation as a tool for creation a composer’s text (self-commentary). *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 63, 26–51. <https://doi.org/10.34064/khnum1-63.02> [in Ukrainian].
- Obolenska, M. (2025). Strategies for developing interactive ensemble collaboration for the effective work of a pianist-accompanist. *Ukrainian music*, 1(52), 83–94. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-1-52-8> [in Ukrainian].
- Pavliuk N. M., Shakhrai, O. M., & Bohdan, Z. P. (2023). Ethics of accompanist mastery as an implementation of creative, performance, and pedagogical professionalism. *Innovative pedagogy*, 58(2), 102–105. <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2023/58.2.21> [in Ukrainian].
- Pidporinova, K. V. (2023). Digital technologies in training the accompanist: practical dimension. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 67, 126–147. <https://doi.org/10.34064/khnum1-67.08> [in Ukrainian].
- Shyp, S. (2024). The historically informed musical work interpretation (HIP) in a semiotic aspect. *South Ukrainian art studios*, 2(5), 157–167. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.27> [in Ukrainian].
- Tsiuriak, I. (2025). Piano performance in the 21<sup>st</sup> century. *Current issues of the humanities*, 85(3), 130–134. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-18> [in Ukrainian].
- Umanets, O. (2020). Glocalization. In M. P. Trebin (ed.), *Sociology of law: encyclopedic dictionary* (pp. 186–188). Pravo. [https://www.researchgate.net/profile/Mikhail-Trebin/publication/373632655\\_Slovnik\\_Sociologia\\_prava\\_Trebin\\_2020\\_final/links/64f4444b827074313ff592d8/Slovnik-Sociologia-prava-Trebin-2020-final.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Mikhail-Trebin/publication/373632655_Slovnik_Sociologia_prava_Trebin_2020_final/links/64f4444b827074313ff592d8/Slovnik-Sociologia-prava-Trebin-2020-final.pdf) [in Ukrainian].
- Zavialova, O., Kalashnyk, M., Savchenko, H., Stakhevych, H., & Smirnova, I. (2020). From a work to an “open” work: Research experience. *International journal of criminology and sociology*, 9, 2938–2943. <https://doi.org/10.6000/1929-4409.2020.09.358> [in English].
- Zhuravliova, N., & Kalenyk, I. (2021). Psychological aspects of the concertmaster activity in the sphere of musical art. *Current issues of the humanities*, 36(1), 74–78. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-1-10> [in Ukrainian].

***Yevheniia Nikitska***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Merited Art Worker of Ukraine, Professor,  
Head of the Piano Accompaniment Department  
e-mail: lipatti175@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-0123-7996

***Stanislav Pototskyi***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Senior Lecturer of the Piano Accompaniment Department  
e-mail: stanislav.pototskyi@num.kh.ua; ORCID iD: 0009-0002-7589-4179

**Innovative aspects of the creative activity of the accompanist within the parameters of contemporary artistic practice**

***Statement of the problem.*** *The specificity of the modern worldview, artistic reflection, and cultural and creative processes problematizes the issue of the activity of the modern concertmaster, which is permanently marked by universalism and multidimensional functionality and, at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, is focused on expanding his creative horizons. Recent research and publications demonstrate scholars' attention to a wide range of issues related to accompanist activity, including the intensification of research into its psychological constants and the peculiarities of artistic communication algorithms based on intuition and empathy, particularly in the context of online education and the increasing significance of digital technologies.*

***Objectives, methods, and novelty of the research.*** *The purpose of the article is to outline the leading innovative directions of the accompanist's creative self-realization within the artistic space of the early third millennium. The research combines the principles of systemic, historical-cultural, and phenomenological approaches, as well as methods of analysis and synthesis. The scientific novelty of the study lies in substantiating a new multi-functionalism of the contemporary accompanist as a manifestation of essential shifts in the functional, conceptual, and expressive-language domains of modern musical art.*

***Research results.*** *The complex of innovative directions in the activity of the contemporary accompanist is marked by the formation of a mission of self-realization within the context of pluralism of personally coloured creative interpretations of classical heritage. This requires a high level of intellectual mobility and flexibility, the ability to balance different performing positions and styles, and the capacity for instant stylistic modulations. The contemporary practice*

*of the accompanist demonstrates an orientation toward expanding performers' repertoires with innovative works, fulfilling mission of meaning-making and articulation of the composer's text with "decoding" the meanings embedded in the latter; under conditions of the growing significance of interpretation and the autonomous status of performance art. The conceptual multidimensionality and the large-scale sonic and timbre parameters characteristic of contemporary piano works, along with pronounced tendency toward non-traditional means of fixing the composer's text, determine the diversification of the accompanist's role through the mission of co-creating performance versions of innovative works, as well as the intensification of emotional-sensory intentions, intuition, anticipation, and empathy. Alongside the increasing importance of timbre hearing and the development of a complex of knowledge concerning the organological, sonic, and expressive specifics of instruments, including non-academic ones, the specificity of the contemporary accompanist's figure is determined by the significant influence of theatricalization trends in performing art.*

**Conclusion.** Contemporary sociocultural realities determine the need for the accompanist to master communication algorithms under conditions of digitalization and virtualization, as well as his conscious independent orientation toward expanding the creative horizons, the range of professional competencies, and the permanent formation of renewed universalizing multifunctional parameters of activity.

**Keywords:** accompanist; creative personality; accompanist activity; performance art; creative self-realization; competence.

*Стаття надійшла до редакції 30.04.2026,  
рекомендована до друку 1.06.2026, оприлюднена 29.06.2026.*

УДК 781.6

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-79.12>**Романова Аліна Володимирівна**

Національна музична академія України,

в. о. доцентки кафедри спеціального фортепіано № 1

e-mail: [alinaromanovapianist@gmail.com](mailto:alinaromanovapianist@gmail.com); ORCID iD: 0009-0002-9415-6198

## **Професійна увага як детермінанта рухового виміру виконавського процесу піаніста**

*Статтю присвячено проблемі професійної ефективності піаніста-виконавця. Це питання набуло особливої актуальності в умовах українського сьогодення, коли найважливішим педагогічним завданням є мотивація учня залишатися в мистецтві попри несприятливі чинники, що передбачає глибоке розуміння тонкощів методики фортепіанного навчання. Стаття є розвитком авторського проєкту «Руховий вимір виконавського процесу», спрямованого на раціоналізацію та оптимізацію роботи піаніста. Створений на базі авторської теорії виконавської імпровізаційності, проєкт досліджує ситуативні й мобільні компоненти в музичному виконавстві. У рамках статті проаналізовано механізми функціонування професійної уваги, що має принципове значення для самореалізації піаніста у дорослому репертуарі. Досліджено явище вольової команди як засобу керування увагою. Окреслено два основних вектори роботи з увагою: напрацювання певної швидкості реакцій та розподіл уваги на різні плани, що слугують різним категоріям завдань. Намічено перспективи дослідження теми, які полягають у складанні стратегій організації професійної уваги, що стосуються конкретних творів або узагальнюють типові ситуації у фортепіанній літературі.*

**Ключові слова:** комунікація; руховий вимір; особистість; інтерпретація; імпровізаційність; команда; ключі.

### **Постановка проблеми.**

Особлива роль педагога фортепіано в наш непростий час – заохотити і мотивувати учня жити в мистецтві наперекір обставинам. Якщо

© 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/>

раніше наявність складних навичок слугувала критерієм конкурентного відсіву, то тепер їх формування стає завданням, що потребує додаткової участі педагога для заохочення студента та його збереження у професії. Коли замість завдання «відсіяти» постає завдання «допомогти» – необхідно зрозуміти механізми *професійної ефективності*, які зумовлюють якість виконання, зокрема спроможність чи неспроможність відтворити певний музичний текст напам'ять без перешкод для творчого висловлювання.

З'ясувати ці механізми допоможе усвідомлення розповсюдженої проблеми неможливості грати виразно без одночасної втрати тексту, яка демонструє нерозуміння ролі уваги на різних етапах роботи виконавця, послідовності цих етапів, а також брак певних робочих операцій; все це веде до того, що прагнення емоційності виконання розхитує моторні навички. Це викликає щонайменше невпевненість у виконанні напам'ять, щонайбільше – приводить до невдалих виступів, а як наслідок – до демотивації. Тут ми і стикаємося з компонентом роботи піаніста-виконавця, що є одним із найважливіших для підсумкової професійної ефективності, – з *професійною увагою*. Невихована увага позбавляє студента як швидкості опанування музичного тексту, так і творчої свободи у виконанні, вимагаючи фокусування лише на елементарних технічних діях. Отже, **актуальність** звернення до пропонованої тематики статті зумовлена потребою в науковому обґрунтування виконавських стратегій піаністів, зокрема важливості утримування професійної уваги заради якісної інтерпретації фортепіанного твору. **Практичне значення** висвітлення заявленої теми полягає у створенні ефективних інструментів перерозподілу ресурсів уваги піаніста для формування передумов виконавського натхнення.

**Новизну дослідження** становить запропонований метод керування професійною увагою піаніста-виконавця та відповідний комплекс моторно-координаційних навичок (а також вправ із тренування уваги). Важливими складовими методу є робота над подоланням стресу, слуховий контроль, уміння мислити, будувати форму, розшаровувати музичну тканину, долати піаністичні труднощі.

Відзначимо, що саме ці складові бази піанізму безпосередньо пов'язані з увагою та психологічним станом виконавця. Основою запропонованого рухового методу є аналіз музичного тексту й раціональна організація роботи над музичним твором.

***Останні дослідження та публікації за темою.*** Дослідження, присвячені увазі (саме із цим словом у заголовку) піаніста-виконавця, досить рідкісні у вітчизняному музикознавстві: за останнє десятиліття відомі дві розвідки – С. Миколінської (2016) та Ю. Агаманчук (2016). Найцікавіше, на наш погляд, звернення до цієї теми, хоч і побіжне, наявне у статтях (2021, 2022) та дисертації (2023) Н. Макарової, де науковиця, серед іншого, аналізує й роботу уваги в ситуації сценічного виступу (останній фігурує в нашій розвідці як вирішальний критерій ефективності роботи піаніста). Серед вітчизняних досліджень із психології, дотичних до нашої теми, назовемо розвідку Т. Савченко (2010) та посібник колективу авторів під орудою С. Максименка (Максименко et al., 2014), серед праць із музичної педагогіки – колективну статтю В. Зеленіна та ін. (Zelenin et al., 2023). Серед закордонних досліджень відзначимо класичну роботу «Фортепіанна методика» угорського дослідника Й. Гага (1964), а також сучасні колективні розвідки, присвячені психофізіології фортепіанної гри (Jabusch et al., 2008, 2009; Jurinić et al., 2025). Загальну теоретичну базу нашого дослідження становлять роботи В. Москаленка (2013), О. Катрич (2000), В. Колонея (2004), проте питання, актуальні у пропонованій роботі, у них або не порушені, або потребують уточнень. Суміжні з нашою темою питання розглянуто в кількох дослідженнях рухово-моторного аспекту піанізму: у ракурсі роботи над окремими видами фортепіанної техніки – А. Калашниковою (2024); у ракурсі роботи над етюдами – А. Рум'янцевою (2023), М. Чернявською (2020); у ракурсі рухово-моторної бази піанізму – Н. Цюлюпою, Ж. Даюк, М. Кропивницькою (2023) та О. Максимовим (2008). Дидактичний потенціал етюду та його експлікацію у процесі професійного розвитку піаніста розглянуто у статті І. Іванової, М. Чернявської, О. Пупіної (Ivanova, Chernyavska, & Pupa, 2020). Проте наразі відсутні дослідження, де всі зазначені

компоненти було б пов'язано в єдиний аналітично-практичний метод. Базу останнього окреслено в дисертації (2011) і статті (2026) авторки цієї розвідки, яка є подальшим розвитком висунутих раніше положень.

**Мета статті** – виявити роль рухового виміру уваги піаніста у взаємодії психофізіологічного та художнього компонентів виконання фортепіанних творів.

**Методологія дослідження.** Застосовано такі дослідницькі методи: *виконавський аналіз* при окресленні прийомів гри, необхідних для правильної реакції піаніста-виконавця на певні зміни музичного матеріалу; *герменевтичний* – для виявлення цих змін; *компаративний* – для з'ясування специфіки використання певних прийомів у певних творах; *семантичний* – для окреслення художнього змісту цих прийомів; *органологічний* – для виявлення виконавської конкретики, зумовленої специфікою фортепіано. Базою розвідки також послугувала авторська теорія виконавської імпровізаційності (Романова, 2011).

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

У класичній психології увагу розглядають як *процес, властивість і стан*. «Тлумачення уваги як *процесу* пов'язане з тим, що будь-яка діяльність, котра супроводжується спрямованістю і зосередженістю на ній уваги людини, розгортається у часі, має початок і кінець. Виникає питання про синхронізацію уваги з діяльністю, оскільки своєчасна активізація уваги, яка співпадає з початком діяльності і навіть випереджає її, є обов'язковою умовою для ефективної реалізації цілей особистості. Розглядаючи увагу як постійну *властивість* особистості, треба врахувати те, що такі особистісні утворення, як мотиви, цінності, ідеали, еталони, цілі – спрямовують і регулюють увагу людини, наповнюючи її особистісним змістом» (Савченко, 2010: 205). Як *стан* психіки увага постає як *уважливість* – інформаційна ефективність уваги. Розрізняють чотири стани уваги: дійсна уважливість, дійсна неуважливість, уявна уважливість та уявна неуважливість (там само: 206–207).

У фортепіанному виконавстві актуальні всі три погляди на увагу:

1) *процесуальні* аспекти уваги актуалізуються самою музикою як мистецтвом у часі;

2) як *властивість* особистості увага розкриває себе в індивідуальних проявах музикантів; якби все розмаїття випадків працювало тут за єдиним механізмом, як деякі інші психічні явища (наприклад, рефлекс), предмет даної статті не мав би сенсу;

3) як *стан* психіки увага актуальна в роботі піаніста в ракурсі «тут і зараз» – конкретних вимог до його дій, зумовлених конкретикою професійних завдань.

Проте найактуальнішим з усіх трьох для нас є погляд на увагу як на процес. Він зумовлює базову вимогу до неї – синхронізацію із живим часом музикування – і впливає на якість виконання фортепіанного твору.

Уточнимо зміст поняття «професійна увага піаніста-виконавця». Слушно зазначає С. Миколінська: «Музикантами-дослідниками використовується термін “увага”, при цьому не уточнюється її модально-специфічне спрямування. В музично-педагогічній літературі широко використовуються терміни “слухова активність”, “напружена слухова діяльність”, “вслуховування”, “інтенсивне вслуховування”, “свідоме вслуховування”, які, на нашу думку, є тотожними (деякі частково тотожними) з феноменом “слухова увага”» (Миколінська, 2010: 302). Оскільки основою будь-якої обґрунтованої виконавської дії є музичний слух, остільки і професійна увага піаніста неможлива без слухової уваги. Проте вона не зводиться до неї, включаючи в себе також візуальний, тактильний, координаційний, раціональний та фантазійний компоненти. Отже, мова йде про комплекс уявлень та дій, що активізує всі актуальні чуттєві канали уваги (аудіальний, візуальний, тактильний), раціональне мислення та образно-художню фантазію.

Професійна увага піаніста є інструментом узгодження художніх намірів із відповідними руховими навичками. Неусвідомлене мимовільне запам'ятовування музичного тексту (у дорослому репертуарі) можливе саме завдяки професійній увазі, успішно вихованій на попередніх етапах навчання. Якщо ж через певні обставини цього не відбулося, професійна увага має стати окремим предметом роботи.

Її суть можна пояснити так: будь-який академічний музичний твір характеризується певним розмаїттям матеріалу, що є базовою вимогою музичної драматургії як такої. Зміни матеріалу, особливо таких його параметрів, як гармонія та фактура, потребують відповідних змін виконавських дій, а отже, своєчасних команд піаніста, адресованих самому собі. Численні твори дорослого репертуару без таких команд неможливо не лише виконати на необхідному професійному рівні, але й просто вивчити напам'ять та зіграти без зупинок. Вміння знаходити в нотному тексті підстави для таких команд та своєчасно давати їх собі і є виявом професійної уваги піаніста-виконавця.

Зазвичай остання вважається вродженою якістю таланту (конкуренція підживлює цей стереотип), проте все не так однозначно. Хоча професійна увага й залежить від здібностей, що визначають спроможність осмислити зміни музичного матеріалу, але в цілому є якістю набутою, а не вродженою, як і решта виконавських вмінь. Доволі часто звучить і такий стереотипний «вердикт»: мовляв, цей студент не розуміє музики, яку грає. Проте вади його виконання можуть пояснюватися не розумінням (інтерпретаційним, стабільним фактором виконання), а саме нетренованою професійною увагою (на етапі втілення твору, тобто мобільним фактором виконання). Адже між пасивним розумінням музики (як загальних її рис, так і конкретних виконавських прийомів) та вмінням озвучити їх у реальному часі виконання твору – така ж прірва, як між слухачем та виконавцем. Досить часто виконавське «хочу» значно перевищує його «можу», й тим більше, «знаю, як».

Цю прірву між художніми намірами та піаністичною реалізацією можна унаочнити таким чином: уявімо, що ми йдемо та випадково бачимо гарну людину протилежної статі. Невже ж наше тіло самотужки кине́ться до цієї людини виражати їй наше захоплення, так само, як воно «самотужки» (а насправді за напрацьованими навичками) робить чимало звичних речей? Звісно ж, ні: швидше за все, ми просто пройдемо далі, щонайбільше озирнемося. Для початку комунікації треба подолати низку соціально-психологічних бар'єрів.

Проведемо іншу аналогію: спікери, менеджери, піарники окремо вчать риторичі та мистецтву спілкування, не покладаючись на «самотужки» (звісно, і тут необхідно пам'ятати, що гра на фортепіано значно складніша за згадані професії).

Тому окремої уваги потребують мобільні, ситуативні, процесуальні якості виконання – усе, що стосується виконавського «тут і зараз». Зазначимо, що численні підходи до аналізу виконавського процесу зводилися до проблем інтерпретації, залишаючи невирішеним ситуативний фактор (та, відповідно, лишаючи тематику цього дослідження у сфері «самотужки»). Наприклад, у посібнику «Лекції з музичної інтерпретації» В. Москаленко (2013), якнайширше охоплюючи це тематичне коло, не розглядає ситуативно-мобільних факторів.

На думку О. Катрич, уся розгалужена система виконавських стилів сходиться до двох передумов-архетипів – аполлонічного та діонісійського (Катрич, 2000: 63). У сфері спільності стильових та інтерпретаційних проблем ці архетипи формують два основні підходи: «стилізований» і «стильний». Останній передбачає більше спонтанних творчих проявів: «при виконанні музики конкретного композитора реалізується цілеспрямована виконавська установка на підпорядкування стилю даного композитора естетичним ідеалам і художнім нормам сучасної виконавцю культурно-історичної епохи» (там само: 43). Така класифікація видається слушною, проте не всеохопною, бо не лишає місця спонтанним рішенням, непередбачуваності, випадковості, – а саме у цій площині багато в чому лежить і конкретика мистецького релізу («того, що вийшло»), і виконавської творчості як такої.

Показово спірним видається твердження В. Колоней: «Зазначимо, що в процесі інтонування істотно помітно те, як ставиться виконавець до автора (авторського тексту), це виражається в превалюванні інтелектуального або чуттєвого начала» (Колоней, 2004: 129). Далі постулюється твердження про те, що чуттєве начало у процесі дешифрування тексту тяжіє до суб'єктивного полюса вираження, інтелектуальне – до об'єктивного (там само). Проте, якщо у процесі виконання вихідний задум якось трансформується, це зовсім не

обов'язково є ознакою «неправильного» (і взагалі будь-якого) ставлення до тексту. Завжди присутня певна його адаптація, що має індивідуальний характер та вносить корективи в початковий задум, який – гіпотетично – може бути подібним та однаково обґрунтованим у різних виконавців.

На базове питання виконавської самореалізації – «як саме інтерпретація втілюється у гри?» – відповідає наша авторська теорія **виконавської імпровізаційності**. Ця категорія, запропонована нами, позначає мобільні, динамічно-ситуативні якості виконання, відмінні від стабільних: «Під стабільними факторами маються на увазі компоненти творчого акту, що зберігають стабільне значення у різних творчих ситуаціях – психофізичні властивості виконавця та закономірності виконуваного тексту; під мобільними – компоненти, значення яких повністю визначається конкретною ситуацією (“тут і зараз”）」 (Романова, 2011: 17).

Серед таких якостей особливе місце посідають вольові команди піаніста (далі просто «команди»). **Команда** – усвідомлена (на початкових етапах) та автоматизована (згодом) виконавська реакція на зміни в музичному матеріалі. Слово «реакція» зазвичай позначає **післядію**, проте внутрішній слух виконавця «вмикає» реакцію ще **до** озвучування. Візуалізація команди – ауфтакт диригента, що має передувати вступу оркестрантів, інакше вони не встигнуть відреагувати.

Для виконання будь-якого твору, складнішого за певний рівень певного студента (саме ця ситуація є типовою для навчання), потрібен комплект таких команд, що відповідають як структурі твору, так і можливостям студента (у когось команди певного типу вже автоматизувалися, у когось – ні). Стереотипні уявлення про талант абсолютизують (тут) **мимовільну** увагу, негласно передаючи їй (поступлюючи) тотальну підлеглість усіх моторних, координаційних та мнемонічних завдань піаніста. Насправді команди потребують **довільної**

уваги – з розрахунку на поступовий свій перехід у *підслідувільний*, а згодом і в рефлексорний статус (автоматизацію)<sup>1</sup>.

Як відомо, девіз кожного досвідченого мандрівника – «збираючись у дорогу, якнайкраще спакувай валізу». Виконання музичного твору багато в чому нагадує подорож, де робота уваги слугує тією «валізою», що має:

- містити все необхідне (певний комплект команд);
- не містити нічого зайвого (шкідливі звички та зайві команди).

Збираючи у «валізу» потрібну кількість та якість команд, слід пам'ятати, що швидкість реакцій «за замовчуванням» значно повільніша, ніж того вимагає реальний час виконання твору. Тому перший із основних векторів роботи з увагою – напрацювання певної швидкості і своєчасності реакцій. Слово «швидкість» може асоціюватися зі швидкістю рухів руки та пальців, але тут більш принциповою є швидкість готовності до дії, переважно «згорнута» в думці.

Другим важливим вектором роботи з увагою є розподіл місця у «валізі» між «речами першої та другої необхідності» й розташування їх відповідно до передбачуваного порядку використання. Увага тут має розподілятися на *різні плани – центральний та периферичні*, що слугують різним категоріям завдань.

Все частіше доводиться спілкуватися зі студентами, у яких обсяг уваги обмежений. Тут доречна аналогія з оперативною пам'яттю цифрових гаджетів, що, як і увага, зберігає інформацію, необхідну тут і зараз, видаляючи її після використання. Усім відомо, що робиться з гаджетом, якщо відкрити в ньому безліч додатків одночасно: він «зависає». Те ж відбувається і з увагою, перевантаженою завданнями. Слухачеві нецікаво слухати гру, у якій виконавець обмежується суто формальними завданнями на кшталт «правильного відтворення

---

<sup>1</sup> Щодо термінології див.: (Максименко, Євтух, Цехмістер, Лазуренко, Немеш, 2014: 295).

тексту», «якісних пасажів», «спритних переміщень клавіатурою». З іншого боку, зазначені завдання є і необхідними, і вельми об'ємними для уваги виконавця. Тому єдиний шлях до правильного розподілу ресурсу його уваги – послідовна раціоналізація команд з технічного обслуговування виконання. У ході роботи ці команди максимально підганяються під інтонаційну картину, поступово автоматизуючись та звільняючи для неї місце. Саме від якості роботи з розподілу ресурсу уваги залежить можливість сценічного натхнення.

Описуючи аналіз А. Бергсоном гри у шахи наосліп одночасно із багатьма партнерами (аналогія, слушна для нашої теми), Н. Макарова наводить цікавий приклад: «Ходи різних партій відбуваються синхронно і сфокусувати увагу соло-гравця на одній дошці, єдиний ігровий стратегії неможливо. Відомо, що деякі гравці здатні грати кілька партій за раз, незважаючи на шахові дошки. При кожному ході одного із противників їм пояснюють нову позицію, зайняту переміщеною фігурою. Вони змушують тоді переміщати свою фігуру і, граючи, таким чином, наосліп, уявляючи собі розумово в кожний момент взаємні положення всіх фігур на всіх шахових дошках, вони часто виграють по кілька партій одночасно у дуже майстерних гравців» (цит. за: Макарова, 2023: 45). «Цей дійсно дивовижний результат А. Бергсон пояснює тим, що соло-гравець не концентрує зусилля пам'яті на одній шаховій партії. Всі дошки разом, якою б не була натренована його увага, гравець просто не зміг би одночасно контролювати. Його свідомість у цей момент актуалізує інші механізми – властивості пам'яті, а те, що він має “розщепитися” на декілька ролей, лише мотивує досвідченого фахівця дистанціюватися від бар'єру однієї шахової партії» (там само).

Велике значення мають формулювання команд. Ідеться, звісно, не про літературну довершеність, а про акцент уваги виконавця. Точно сформовані команди перетворюються на «ключі», здатні відкрити в потрібний час потрібні «двері». Від точності формулювання «ключів» залежить і самопочуття артиста на сцені, і якість виконання. Тому так важлива **професійна рефлексія виконавця** (не плутати з розду-

мами на тему «бути чи не бути мені музикантом»). Його «внутрішній суфлер» завжди має бути напоготові, щоб підказати, якої саме команди бракувало. Наступні приклади є типовими викликами для професійної рефлексії. Можна вважати їх своєрідними вправами, спрямованими на організацію професійної уваги піаніста.

Одна з них – озвучування вголос команди, що, поза звичкою озвучення, кілька разів лишалася нереалізованою. Далі, після стабільного її опрацювання, озвучення скасовується, і таким чином звільняється додаткове «місце в ефірі» для успішної і стабільної реалізації команди. У практиці скорочиття є схожа вправа, що так і зветься – «згортання внутрішньої артикуляції». Її принцип полягає в заміні синхронного артикулювання всіх видимих символів одномоментною акцентуацією зсередини великого блоку тексту, що дозволяє побачити його повністю й одразу (Красов, 2010). Тому саме після виголошення вголос цієї команди під час гри набагато легше її реалізувати мовчки. З цією метою багато хто з педагогів наполягає на рахуванні вголос диригентських схем та внутрішньодольової пульсації.

Іншу ефективну вправу з розвантаження внутрішнього ефіру та економії місця професор Національної музичної академії України Ігор Рябов назвав «консультацією в глотки»<sup>2</sup>. Це виразне інтонування ключа-підказки вголос, завдяки якій руховий «навігатор» (комплекс координаційних команд) не конфліктує з уявленнями про інтонацію та диригування. Ця вправа також ефективна для вирішення завдання обійти фізіологічні перепони та якнайшвидше дати потрібну вказівку групам м'язів, що підлаштовують під інтонацію складні координаційні дії в обхід свідомості. Якщо координаційне завдання надскладне і підлаштування одразу не вдається, треба симптоматично і тимчасово спростити рухове завдання.

Також важливим є вміння вибудовувати певний алгоритм ауф-тактів команд керування, зумовлений поєднанням художніх завдань

---

<sup>2</sup> З досвіду особистого спілкування з І. Рябовим.

із технологічними. Покажемо це на прикладі Етюд № 1 Паганіні-Ліста (*Приклад 1a*).

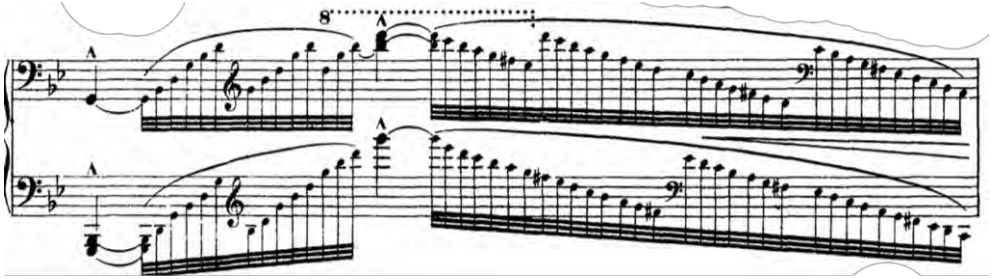
**Приклад 1a.** Паганіні-Ліст, Етюд № 1 соль-мінор.



До художніх завдань ми відносимо тут інерцію агогіки, що слугує водночас і вираженню творчої свободи (фантазія змальовує тут портретну характеристику Паганіні), і елегічності основного матеріалу Етюд. До технологічних завдань відносимо позиційну будову гам. У висхідному арпеджованому пасажі головною позиційною одиницею є секстакорд, у низхідному гамоподібному пасажі – стандартна будова гами 3 + 4.

Наступний дворучний арпеджований пасаж має таку позиційну будову: секстакорд в лівій руці плюс квартсекстакорд у правій. Низхідний гамоподібний пасаж знов має будову 3 + 4. У останньому арпеджованому пасажі позиційна будова дещо складніша: у лівій руці це спершу тризвук, далі повертаємося до попередньої секстакордової формули. У правій руці – спершу фрагмент тризвуку, потім попередня квартсекстакордова формула. Будова третього гамоподібного пасажу не змінюється (3 + 4).

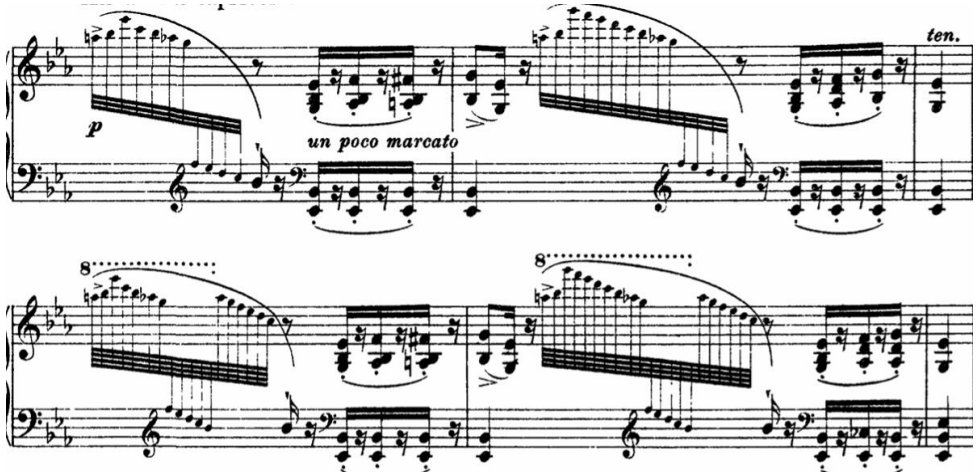
Побудуємо такі ритмічні схеми, що якнайкраще слугуватимуть агогічній інерції (*Приклад 1b*).

*Приклад 1б. Паганіні-Ліст, Етюд № 1 соль-мінор.*

У першому такті арпеджований пасаж ефективно об'єднує формула дуольних вісімок, де друга вісімка поділена на групи з чотирьох та п'яти умовних 32-х у фігуритурі. Гамоподібний низхідний пасаж краще об'єднується формулою тріолі, де друга вісімка розподілена на групи 32-х, по сім нот з ритмічними опорами на нотах соль. У другому арпеджованому пасажі знову візьмемо дві вісімки, але вже з розподіленням другої вісімки на дві 16-х, де перша з них містить чотири умовних 32-х, а друга – вже вісім. Так само більш детальне розподілення потрібно в третьому пасажі на чотири 16-х, де ритмічні групи 32-х у фігуритурі становлять тричі по сім, а остання містить дев'ять нот. Остання пара пасажів відрізняється від попередніх наявністю у ритмоформулі затакту, який містить три 32-х, крім залігрованої ноти, з якої пасаж починається.

Одним з найважливіших предметів виконавської уваги є ритмічна сторона інтонування та навігації. На останніх етапах роботи майже всі команди мають бути гранично ритмізовані та реалізовуватися майже синхронно тексту. Розглянемо цю ситуацію на прикладі Етюд № 2 Паганіні-Ліста (Приклад 2).

## Приклад 2. Паганіні-Ліст, Етюд № 2 Мі-бемоль-мажор.

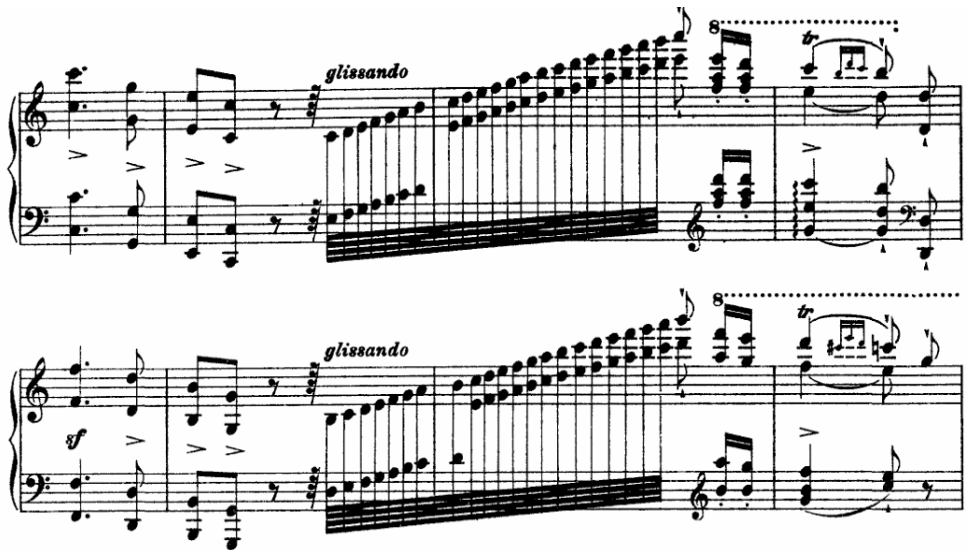


Для легкої граційності інтонування гам, а також якісного тембрового перемикання регістрів ми можемо тут використовувати техніку ритмізації позицій. У першому пасажі використовуємо формулу тріолі, де три ритмічні групи розподіляються на дві, чотири та п'ять 32-х. У другому пасажі беремо за основу формулу «чотири 16-х», де у групі дві, п'ять, три та чотири 32-х у кожній 16-й. У третьому пасажі дві 16-х плюс тріоль 16-х розподілені на групи дві, п'ять, чотири, три та чотири 32-х. У четвертому це дві 16-х та чотири 32-х із групами дві, п'ять, три, чотири, три, чотири 32-х. У підсумку маємо час і місце в увазі для ауфтакту на перемикання регістру.

Певний виняток складає окрема категорія команд, засвоєнню яких слугує наступна вправа, актуальна для роботи над творами високої технічної складності. У тих фрагментах твору, що потребують надвеликої концентрації команд на одиницю часу, досить часто вкорінюються стабільні помилки, спричинені тим, що якась команда через загальний їх надлишок «випадає» з уваги.

У таких випадках доречно використати особливий підхід, який розглянемо на прикладі етюд № 5 Паганіні-Ліста. Назвемо його «технікою подвійного маяка». Ця техніка полягає в подвійному попередженні, як це має місце в системі попереджувальних дорожніх знаків. Перше попередження треба собі дати завчасно, до проблемного пункту, й вибрати для цього місце за двома критеріями: воно має бути 1) найближчим «спокійним» місцем із погляду навантаження на увагу; 2) логічним за музичною пунктуацією, тобто попередження має реалізовуватися в помітній синтаксичній цезурі. Друге попередження має бути вже безпосередньо перед виконанням команди (Приклад 3).

*Приклад 3. Паганіні-Ліст, Етюд № 5 Мі-міжор («Полювання»).*



Подвійне попередження в цьому місці потрібне через дуже швидкий темп і необхідність керування складними переносами. Основною складністю керування тут є необхідність швидко перемикаати «в польоті» позиційну структуру та гармонію. Звернемо увагу, що секстакорд II щабля в першій репліці спрямований у ля-мінор, але

в аналогічній формулі у третій репліці він спрямований у До-мажор (Приклад 3). У другій репліці це секстакорд VII шабля з прохідним зворотом, що теж розв'язується в тоніку ля-мінору. Щодо позиційної будови: тут відбувається дуже швидке чергування тризвучних секстакордів та інтервалів (септим та секст). Очевидно, що у швидкому темпі не можна встигнути назвати всі потрібні параметри, гармонічні та позиційні. Тому ми скорочуємо команду до назви тоніки за гармонічним параметром («ля» в першій репліці) і до назви цифри відносно позиції та кількості звуків у ній – («ля-три»). Перше попередження зручно робити на паузі перед унісоном октав, друге – вже безпосередньо перед реплікою.

Ще одна важлива і вживана ситуація згортання команд – послідовне проробляння *координаційно складних вузлів*, де спочатку команди охоплюють узгодження рухів у їхній багатовимірності, а далі, у ході багаторазових повторів, простір команди заповнює лише центральна точка всього координаційного вузла. Розглянемо цю ситуацію на прикладі етюду № 3 Паганіні-Ліста (Приклад 4).

*Приклад 4. Паганіні-Ліст, етюд № 3 соль-дієз-мінор («Кампанела»).*



У фрагментах зі складною координацією доречно спершу використовувати ауфтаки-команди усіх типів. Перший пункт уваги – це зміна позиції з широкої на вузьку (перед терцією «до-дубль-діез»-«мі-діез» у лівій руці) або із середньої на вузьку (між квартою «ля-діез»-«ре-діез» та терцією «соль-діез»-«сі»), а також зміна напрямку руху в руках та їх координування (перед октавою «до-дубль-діез»). Використовуємо ауфтакт у ритмічній групі шести 16-х із затактами. Група, організована тридольно, містить затакти одразу двох типів: перший – одинарний на третю долю, другий – подвійний на другу і третю. Кожен із затактів керований спеціальним технічним ауфтактом, що слугує правильному маршруту переміщень у руці. Другий пункт – керування інтонаційною подієвістю на рівні ауфтактів, що розташовані в тих самих місцях, що й технічні, але відповідають, у свою чергу, за ритмічний драйв і тембральні зміни протягом пасажу. Коли всі ці ауфтаки достатньо відпрацьовані та команди здійснюються вчасно, переходимо на диригентську схему і залишаємо лише ті команди, які пов'язані з інтонуванням затактів.

У фрагментах, що містять елементи поліфонії, центральне завдання для уваги – підтримка ансамблевої функції. Воно передбачає необхідність поєднання між собою або по черговому перемикання центрального та периферичного планів уваги. Таке перемикання теж має бути гранично спрощеним за навігацією та задіювати мінімум засобів керування.

Підсумовуючи пропоновані вправи, зазначимо: попри мимовільне запам'ятовування тексту, не слід чекати, що ключі команд спрацюють вчасно самотужки. Потрібно обов'язково забезпечити правильний алгоритм роздачі цих команд, відрефлексувати суб'єктивну «пропускну здатність» власної уваги щодо їхньої кількості на одиницю часу, активно працювати з їх інтонуванням та диригуванням. Лише тоді можливо не боятися перешкод з боку «надконтролю», а ключі ніби починають працювати «самотужки».

На завершальних етапах роботи над твором (сценічна апробація) відбувається остаточна ревізія роботи уваги на витривалість

і місткість, а також добираються команди, які обов'язково мають залишитися довільними. Назвемо їх ключами кінцевого відбору. Це ті ключі, які не можуть бути стабільно відтворені мимовільно. Вирішальну роль у цьому відборі відіграє аналіз робочих записів, які слід робити зі студентом під час розучування програми.

Паралельно довільному стисканню службової частини керування відбувається зворотній процес: поступово зростають конкретизація та збагачення художньої складової інтонування. У цьому й полягає мета методу: простір уваги, «відвойований» у суто технічних завдань, використовується в художніх цілях. Це можна порівняти з додатками, що очищують оперативну пам'ять телефона від програмного «сміття», вивільнюючи місце. Виконавець, який звільнив необхідний обсяг уваги, може заповнити його творчими завданнями – інтонаційними, емоційними, артистичними.

### **Висновки.**

Отже, особлива задача виконавця в наш непростий час – знайти внутрішні мотиви залишатися в мистецтві всупереч обставинам – вимагає чіткого методу, що допоможе піаністові зняти конфлікт між «хочу» та «можу». Міра творчої свободи у виконанні обернено пропорційна мірі стабільності виконання: що більше емоційних проявів у грі – то більше випадковостей, подекуди прикрих. Тут і постає проблема професійної уваги піаніста-виконавця.

Перший з основних векторів роботи з увагою – це напрацювання певної швидкості реакцій. Другим важливим вектором є розподіл уваги на різні плани, що слугують різним категоріям завдань.

Виконавська практика сформувала такі шляхи рефлексії власної уваги:

- 1) озвучування вголос команди, що поза звичкою озвучення неодноразово лишалася нереалізованою;
- 2) виразне інтонування ключа-підказки вголос;
- 3) на останніх етапах роботи всі команди мають бути гранично ритмізовані та реалізовуватися майже синхронно тексту;

4) техніка «подвійного маяка», що полягає в подвійному попередженні, за аналогією з попереджальними дорожніми знаками;

5) згортання команд до цифр у місцях, де є потреба у значному пришвидшенні навігації;

6) послідовне проробляння координаційно складних вузлів;

7) у фрагментах, які містять елементи поліфонії, центральне завдання для уваги – підтримка функції «ансамблю виконавця».

На завершальному етапі роботи над твором добирають команди, які обов'язково мають залишитися довільними: ключі кінцевого відбору.

**Подальше дослідження теми** полягає у складанні практичних стратегій організації професійної уваги, які можуть стосуватися конкретних творів (за зразком вищенаведених вправ), а можуть узагальнювати типові фактурні, ритмічні, гармонічні, жанрові, стильові та інші ситуації у фортепіанній літературі. Перспективним також видається аналіз функціонування професійної уваги в різних психологічних типів виконавців, зокрема представників різних типів темпераменту.

## ЛІТЕРАТУРА

- Атаманчук, Ю. (2016, 13 грудня). *Теоретичні аспекти виконавської уваги музиканта*. Мелітопольський фаховий коледж культури і мистецтв Запорізької обласної ради. <https://www.muk.zp.ua/news/news-all/fortepiano/552-teoretichni-aspekti-2016>
- Калашникова, А. (2024). *Диференціація видів фортепіанної техніки. Робота над її елементами*. (Методичні рекомендації до курсу «Спецінструмент»). Харківська державна академія культури. <https://repository.ac.kharkov.ua/serve/api/core/bitstreams/f4869d21-ca38-4b45-8bb8-f13eeb8ecd91/content>
- Катрич, О. (2000). *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. Київ-Дрогобич: Відродження.
- Колоней, В. О. (2004). *Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні* [Дис. ... канд. мистецтвознавства, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ].

- Красов, В. (2010). *Скорочитання. Школа Красова*, Ч. 3. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NkD9vdGVwlk&list=PL80DEDCAE6B9444&index=3>
- Макарова, Н. (2022). Феномен сценічного бар'єру у виконавській практиці піаніста-виконавця. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*, 23, 66–75. <https://visnyk.mu.edu.ua/index.php/culturology/issue/view/75/65> ; <https://doi.org/10.34079/2226-2849-2022-12-23-66-75>
- Макарова, Н. (2021). Історико-культурна обумовленість розвитку музичної пам'яті піаністів. *Культура і сучасність*, 2, 80–85. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249234>
- Макарова, Н. (2023). *Культура подолання сценічного бар'єру в контексті творчих засад виконавської діяльності піаніста* [Дис. ... доктора філософії, НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ]. eNMAU. <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/223>
- Максименко, С., Євтух, М., Цехмістер, Я., Лазуренко, О., & Немеш, О. (2014). *Психологія та педагогіка*. (Підручник). Київ: Слово.
- Максимов, О. (2008). Формування виконавського апарату в учнів-піаністів. *Мистецькі обрії*, 1(10), 135–140.
- Миколінська, С. (2016). Витоки дослідження проблеми слухової уваги особистості в музичній діяльності. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*, 14, 301–307. [https://library.udpu.edu.ua/library\\_files/probl\\_sych\\_vchutela/2016/14/38.pdf](https://library.udpu.edu.ua/library_files/probl_sych_vchutela/2016/14/38.pdf)
- Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. (Навчальний посібник). Київ: Національна музична академія України. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Leksiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
- Романова, А. (2011). *Комунікативна роль імпровізаційності у полі діяльності сучасного піаніста-виконавця* [Дис. ... канд. мистецтвознавства, держ. реєстр. № 0412U000042, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Академічні тексти України. <https://uacademic.info/ua/document/0412U000042>
- Романова, А. (2026). Стратегія самореалізації українського піаніста-виконавця в екстремальних умовах воєнного часу: рухово-моторний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 78, 34–58. <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.02>
- Рум'янцева, А. (2023). *Принципи самостійної роботи над фортепіанними етюдами*. (Методичні рекомендації з курсу «Фортепіано»). Харківська

- державна академія культури. <https://repository.ac.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/e2ca2897-1892-4331-a923-9d85a934eb70/content>
- Савченко, Т. (2010). Сутність уваги, уважливості і спостережливості як індивідуальних рис особистості. *Актуальні проблеми психології, V: Психологія. Психологія праці. Експериментальна психологія*, (10), 205–210.
- 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>
- Gát, J. (1964). *Zongora metodika*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.
- 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>
- Jabusch, H.-C., Alpers, H., Kopiez, R., & Vauth, H. (2008). The influence of practice on the development of motor skills in pianists: A longitudinal study in a selected motor task. *Human movement science*, 28(1), 74–84. <https://doi.org/10.1016/j.humov.2008.08.001> [in English].
- Jabusch, H.-C., Yong, R., Alpers, H., Kopiez, R., Vauth, H., & Altenmüller, E. (2009). Music-related motor skills in pianists: Predictors of skill acquisition in childhood and of maintenance in adulthood. *Proceedings of the 7<sup>th</sup> Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM)*, Jyväskylä, Finland (pp. 209–212). <https://jyx.jyu.fi/bitstreams/0c017d6b-d092-41bc-924b-bb74d2af29bb/download>
- Jurinić, A., Pranjić, M., Huang, A., Burkhart, T., Tan, D., & Namburi, P. (2025). The biomechanics of piano playing: a systematic review of kinematic, kinetic, and electromyographic literature. *Frontier in psychology*, 16, 1690422. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1690422> [in English].
- Zelenin, V., Andrushchenko, T., Mymryk, M., Oleksiienko, O., & Vashchenko, K. (2023). Introduction of coaching technologies into educational practice. *Journal of higher education theory and practice*, 23(2), 154–161. <https://doi.org/10.33423/jhetp.v23i2.5817>

## REFERENCES

- Atamanchuk, Yu. (2016, December 13). *Theoretical aspects of the musician's performance attention*. Melitopol Vocational College of Culture and Arts of the Zaporizhia Regional Council. <https://www.muk.zp.ua/news/news-all/fortepiano/552-teoretichni-aspekti-2016> [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. (2020). Instructive repertoire in the programs of students of the Special Piano Department of the I. P. Kotlyarevsky KhNUA. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 57, 297–308. <https://doi.org/10.34064/khnum1-57.19> [in Ukrainian].
- Gát, J. (1964). *Zongora metodika [Piano methodology]*. Budapest^ Zeneműkiadó Vállalat [in Hungarian].
- 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].
- Jabusch, H.-C., Alpers, H., Kopiez, R., & Vauth, H. (2008). The influence of practice on the development of motor skills in pianists: A longitudinal study in a selected motor task. *Human movement science*, 28(1), 74–84. <https://doi.org/10.1016/j.humov.2008.08.001> [in English].
- Jabusch, H.-C., Yong, R., Alpers, H., Kopiez, R., Vauth, H., Altenmüller, E. (2009). Music-related motor skills in pianists: Predictors of skill acquisition in childhood and of maintenance in adulthood. *Proceedings of the 7<sup>th</sup> Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM)*, Jyväskylä, Finland (pp. 209–212). <https://jyx.jyu.fi/bitstreams/0c017d6b-d092-41bc-924b-bb74d2af29bb/download> [in English].
- Jurinić, A., Pranjic, M., Huang, A., Burkhart, T., Tan, D., & Namburi, P. (2025). The biomechanics of piano playing: a systematic review of kinematic, kinetic, and electromyographic literature. *Frontier in psychology*, 16, 1690422. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1690422> [in English].
- Kalashnykova, A. (2024). *Differentiation of types of piano technique. Work on its elements*. (Methodological recommendations for the course “Special instrument”). Kharkiv State Academy of Culture. <https://repository.ac.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/f4869d21-ca38-4b45-8bb8-f13eeb8ecd91/content> [in Ukrainian].
- Katrych, O. (2000). *The style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)*. Kyiv-Drohobych: Vidrodzhennia [in Ukrainian].

- Kolonei, V. O. (2004). *Plasticity in piano performance intonation* [PhD diss., Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv] [in Ukrainian].
- Krasov, V. (2010). *Speed Reading. Krasov School, Part 3*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NkD9vdGVw1k&list=PL80DEDCA2EE6B9444&index=3> [in Russian].
- Makarova, N. (2021). Historical and cultural conditionality of the development of musical memory of pianists. *Culture and modernity*, 2, 80–85. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249234> [in Ukrainian].
- Makarova, N. (2022). The phenomenon of the stage barrier in the performance practice of a pianist-performer. *Bulletin of Mariupol State University. Series: Philosophy, cultural studies, sociology*, 23, 66–75. <https://visnyk.mu.edu.ua/index.php/culturology/issue/view/75/65>; <https://doi.org/10.34079/2226-2849-2022-12-23-66-75> [in Ukrainian].
- Makarova, N. (2023). *The culture of overcoming the stage barrier in the context of the creative principles of the pianist's performing activity* [PhD diss., Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv]. eNMAU. <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/223> [in Ukrainian].
- Maksymenko, S., Yevtukh, M., Tsekhmister, Ya., Lazurenko, O., & Nemesh, O. (2014). *Psychology and pedagogy*. (Textbook). Kyiv: Slovo [in Ukrainian].
- Maksymov, O. (2008). Formation of the performance apparatus of piano students. *Artistic horizons*, 1(10), 135–140 [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2013). *Lectures on musical interpretation*. (Textbook). Kyiv: National Music Academy of Ukraine. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> [in Ukrainian].
- Mykolinska, S. (2016). Origins of research into the problem of individual auditory attention in musical activity. *Problems of modern teacher training*, 14, 301–307. [https://library.udpu.edu.ua/library\\_files/probl\\_sych\\_vchutela/2016/14/38.pdf](https://library.udpu.edu.ua/library_files/probl_sych_vchutela/2016/14/38.pdf) [in Ukrainian].
- Romanova, A. (2011). *The communicative role of improvisation in the field of activity of a modern pianist-performer* [PhD diss., Publication no. 0412U000042, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts]. Academic texts of Ukraine. <https://uacademic.info/ua/document/0412U000042> [in Russian].
- Romanova, A. (2026). Strategy of self-realization of a Ukrainian pianist-performer in extreme conditions of wartime: motor aspect. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 78, 34–58. <https://doi.org/10.34064/khnuml-78.02> [in Ukrainian].

- Rum'iantseva, A. (2023). *Principles of independent work on piano etudes*. (Methodological recommendations for the “Piano” course). Kharkiv State Academy of Culture. <https://repository.ac.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/e2ca2897-1892-4331-a923-9d85a934eb70/content> [in Ukrainian].
- Savchenko, T. (2010) The essence of attention, attentiveness and observation as individual personality traits. *Current problems of psychology, V: Psychophysiology. Psychology of work. Experimental psychology*, (10), 205–210 [in Ukrainian].
- Tsiuliupa, N., Daiuk, Zh., Kropyvnytska, M. (2023). Methodological principles of work 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].
- Zelenin, V., Andrushchenko, T., Mymryk, M., Oleksienko, O., & Vashchenko, K. (2023). Introduction of coaching technologies into educational practice. *Journal of higher education theory and practice*, 23(2), 154–161. <https://doi.org/10.33423/jhetp.v23i2.5817> [in English].

### **Alina Romanova**

National Music Academy of Ukraine,  
PhD in Art Studies, Acting Associate Professor,  
Department of Special Piano No. 1  
e-mail: [alinaromanovapianist@gmail.com](mailto:alinaromanovapianist@gmail.com)  
ORCID iD: 0009-0002-9415-6198

## **Professional attention as a determinant of the motor dimension of a pianist's performance process**

**Statement of the problem.** *The article is devoted to the problem of professional effectiveness of a pianist-performer. In the extreme conditions of the Ukrainian present, this problem has become particularly urgent, because instead of competitive dropout of pianist students, the opposite task has arisen – to help them realize themselves and remain in the profession. One of the common problems is the inability to play expressively without simultaneously losing the text, which demonstrates a lack of understanding of the role of attention at different stages of the performer's work, the sequence of these stages, as well as the lack of certain work operations; all this leads to the fact that the desire for emotionality of performance undermines motor skills. This causes at least uncertainty in performing by heart, at most – leads to*

nsuccessful performances, and as a result – to demotivation of the student. Here we are faced with the component of the pianist's work, which is one of the most important for his effectiveness – professional attention. Unformed attention deprives the student of both the speed of mastering the musical text and creative freedom in performance, requiring focus only on elementary technical actions.

**Recent research and publications.** Over the past decade, two studies of the attention of a pianist-performer have been known in Ukrainian musicology: by S. Mikolinska (2016) and by Yu. Atamanchuk (2016). This topic is also considered in N. Makarova's dissertation (2023) dedicated to the psychology of a pianist's stage performance. Among domestic psychological studies relevant to our topic, we will mention the research by T. Savchenko (2010) and the manual of a team of authors led by S. Maksymenko (2014). The general theoretical basis for the topic of our research is the works by V. Moskalenko (2013), O. Katrych (2000), V. Kolonei (2004), A. Kalashnykova (2024), A. Rum'iantseva (2023), M. Chernyavska (2020), N. Tsiuliupa, Zh. Daiuk, M. Kropyvnytska (2023), and O. Maksymov (2008). Among modern foreign studies, we note the collective research devoted to the psychophysiology of piano playing (Jabusch et al., 2008, 2009; Jurinić et al., 2025). However, there are currently no studies where all of these components would be combined into a single analytical and practical method. Its basis is outlined in our dissertation (2011) and article (Romanova, 2026).

**Objectives, methods, and novelty of the research.** The purpose of the article is to provide an effective method for mastering such difficulties of the adult piano repertoire, which usually turn out to be insurmountable with unformed professional attention at the previous stages of training. The novelty of the study lies in the proposed method of managing the professional attention of a pianist-performer and the corresponding complex of motor coordination skills, as well as in exercises for its training. The research is based on the following methods: performance analysis – to outline the playing techniques necessary for the correct reaction of the pianist-performer to certain changes in the musical material; hermeneutic – to identify these changes; comparative – to clarify the specifics of the use of certain techniques in certain works; semantic – to outline the artistic content of these techniques; organological – to identify the performance specifics, due to the specifics of the piano. The author's theory of performance improvisation also served as the basis for the research.

**Research results.** The mechanisms of functioning of professional attention, which is of fundamental importance for the self-realization of a pianist in the adult repertoire, are analyzed. The phenomenon of volitional command as a means

*of controlling attention is studied. Two main vectors of working with attention are outlined: developing a certain speed of reactions and distributing attention to different plans that serve different categories of tasks. Exercises for its training are proposed based on the author's method "Motion dimension of the performance process", which minimizes the time and effort spent in preparing concert programs. The method is developed on the basis of the author's theory of improvisational performance.*

**Conclusion.** *Professional attention of the pianist-performer is a tool for coordinating artistic intentions with appropriate motor skills. Any musical work is characterized by a certain variety of material. Its changes, especially harmonic and textural, require corresponding changes in performance actions, and therefore, timely commands of the pianist addressed to himself. The ability to find the basis for such commands in the musical text and to give them to oneself in a timely manner is a manifestation of the professional attention of a pianist-performer.*

**Keywords:** *improvisational performance; working memory; command; keys; over-control; central attention plane; peripheral attention plane; "double beacon" technique; coordination node.*

*Стаття надійшла до редакції 20.05.2026,  
рекомендована до друку 1.06.2026, оприлюднена 29.06.2026.*

УДК 78.071.2:004.92"19/20"

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-79.13>**Сухленко Ірина Юрївна**

Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, професор  
кафедри спеціального фортепіано  
e-mail: [iryna.sukhlenko@num.kh.ua](mailto:iryna.sukhlenko@num.kh.ua); ORCID iD: 0000-0002-1881-6011

**Ковтонюк Валерія Леонідівна**

доктор філософії, музикознавиця (Лондон)  
e-mail: [lera\\_leonteva@ukr.net](mailto:lera_leonteva@ukr.net)  
ORCID iD: 0000-0002-4369-188X

**Візуалізація у стратегіях творчості академічних музикантів  
XX–XXI століть**

*Метою статті є дослідження історії візуалізації академічної музики в мистецтві XX–XXI століть. Зазначено, що у світі, де швидкість і легкість споживання мистецького контенту стає чи не основним критерієм його популярності, традиційні формати концертів або записів на аудіоносіях більше не задовольняють потреби слухача. Проаналізовано основні історичні етапи становлення явища візуалізації академічної музики – від перших анімаційних експериментів і фільмів-опер до сучасних медійних форматів. Підкреслено, що візуалізація музики є однією з ключових тенденцій сучасного мистецького процесу і постає не як другорядна ілюстрація звукового образу, а як рівнозначний засіб комунікації, що поєднує акустичне і візуальне в єдине ціле. Установлено, що перехід із традиційного простору у цифровий є не втратою, а новою епохою, в якій академічна музика продовжує шукати себе, а сучасні технології можуть слугувати інструментом популяризації академічного мистецтва серед широкої аудиторії.*

**Ключові слова:** музичне мистецтво; академічне мистецтво; візуалізація; класична музика; стратегії творчості; музичний кліп; аудіовізуальна культура.

© 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.**

Протягом останніх десятиліть музикознавці спостерігають помітне зниження інтересу до класичного мистецтва. Композитори, виконавці та музичні продюсери стикаються з новим викликом – необхідністю винайдення ефективних способів привернення уваги слухацької аудиторії, адже у широких громадських колах склався стереотип щодо елітарності академічної музики та складності її сприйняття.

Дійсно, у світі, де швидкість і легкість споживання мистецького контенту стає чи не основним критерієм його популярності, традиційні формати концертів або записів на аудіоносіях більше не задовольняють потреби слухача. Особливо це відчутно на тлі зростання популярності цифрових платформ на зразок *YouTube*, *TikTok* та *Instagram*, алгоритми діяльності яких змушують митців переосмислювати традиційні форми художньої комунікації. І хоча людям легше сприймати інформацію, що супроводжується відеорядом, оскільки таким чином вона апелює до кількох сенсорних каналів одночасно, необхідно визнати, що сьогоденний споживач перебуває в умовах надлишку контенту, що, у свою чергу, ще більш загострює проблему привернення уваги аудиторії. Водночас у випадку академічної музики візуалізація є дієвим способом пояснити, підкреслити чи доповнити емоційний зміст твору, тобто одним із ключових інструментів, здатних змінити сприйняття та розширити аудиторію поціновувачів класичного мистецтва.

Отже, *мета нашої статті* – окреслити загальні принципи візуалізації музики в аспекті їхнього впливу на творчість академічних музикантів ХХ–ХХІ століть.

*Останні дослідження і публікації.* Візуалізація музики є однією з ключових тенденцій сучасного мистецького процесу, постаючи не як другорядна ілюстрація звукового образу, а як рівноправний засіб комунікації, що поєднує акустичне і візуальне в єдине ціле. У ХХ–ХХІ століттях ми спостерігаємо тенденції повернення до синкретизму, того періоду мистецтва, коли музика, танець, поезія та візуальні образи існували в нерозривній єдності. Сучасна культура,

з її надлишком інформації та постійною конкуренцією за увагу, знову потребує багатовимірного впливу, щоб не лише доносити художній зміст, а й створювати у реципієнта ефект присутності у просторі твору. Ця закономірність особливо виразно простежується в музичному мистецтві, природа якого є найбільш абстрактною. Як підкреслює О. Берегова, «...в музиці, яка є найбільш абстрактним видом мистецтва і має безсумнівні переваги у звуковому відтворенні емоційних станів і настроїв, сьогодні є відчутною потреба у введенні додаткових засобів – візуальних комунікаційних кодів – для забезпечення більш тісного взаємозв'язку зі слухачем» (Берегова, 2017: 43–44).

У дисертації К. Лозенко (2016) запропоновано концепцію «синестетичного методу» та «синестетичної парадигми», що відкриває можливість розглядати музику як багатовимірний простір, у якому слухові, зорові і тактильні відчуття формують єдину картину художнього досвіду. Синестезія постає не як побічний ефект, а як метод аналізу фактури та інтерпретації музичного тексту. Це дозволяє дослідникові розкрити внутрішню логіку твору через його чуттєво-образну сферу. Інший напрям пропонує П. Кордовська (2022), яка вводить поняття «проектності». На її думку, сучасний музичний твір функціонує не лише як завершений текст, а як «проект», що має перформативний характер, існуючи у взаємодії між автором, виконавцем, аудиторією і навколишнім середовищем. У статті Я. Воскобойникова (Воскобойников, 2022) розкрито можливості звучання оркестрового твору, виконаного на роялі. Аналіз феномена мультимедійних практик, зокрема віджеїнгу, пропонують І. Тарновецький та С. Щелканова (2025). Дослідники розглядають віджеїнг як нову форму музичного мислення, де візуальне стає рівноправним партнером аудіального. Цей аспект є дотичним до синестетичності, а саме до її практичної реалізації. Питанню візуалізації в сучасному академічному фортепіанному виконавстві присвячено дослідження М. Чернявської, С. Анфілової та Я. Воскобойникова (Chernyavska, Anfilova, & Voskoboinikov, 2025).

Таким чином, у сучасному світі музика більше не мислиться лише в акустичному вимірі. Вона взаємодіє з візуальними образами,

навколишнім простором, цифровими можливостями доповнення реальності. Саме ця багатогранність відповідає очікуванням сучасного слухача, для якого концерт – це не лише слухання, а й бачення, співпереживання через жест, світло, загальну атмосферу. Саме тому сучасне дослідження музики неможливе без урахування аспекту перетину мистецтв, на якому і формується новий тип комунікації із аудиторією.

**Новизна дослідження.** Отже, у пропонованій статті здійснено спробу висвітлення історичних етапів і векторів розвитку явища візуалізації творів музичного мистецтва, а також осмислення її ролі й значення в сучасному цифровому комунікативному просторі.

**Методологія дослідження.** Залучено методи індукції, систематизації та абстрагування при аналізі конкретних фактів та прикладів.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Перш за все зазначимо, що візуальний компонент завжди був важливою частиною розвитку музичного мистецтва, проте справжній прорив у цій сфері стався у першій половині XX століття. Він був обумовлений появою кінематографа, який відкрив нові можливості для презентації мистецтва, зокрема музичного, що оперує не поняттями, а образами та відчуттями, що постають не як фоновий елемент, а як «сюжетна» основа твору. Хоча у перших експериментальних фільмах академічна музика, навпаки, слугувала для створення певних настроїв та формування емоцій аудиторії.

У цьому аспекті неможливо перебільшити значення спільного проєкту Уолта Діснея (Walt Disney) та Леопольда Стоковського (Leopold Stokowski) – мультиплікаційного фільму «Фантазія» (1940), який вважається першою масштабною спробою поєднання академічної музики та анімації. Цей мультфільм складається з восьми епізодів, кожен з яких презентує оригінальну версію візуалізації певного музичного твору. Контрапунктичні взаємини голосів «Токати і фуґи ре-мінор» Й. С. Баха розкрито через гру кольорів і форм, а пасторальні образи Симфонії № 6 Л. Бетховена посилюються відеорядом, що зображує світ давньогрецьких міфів. «Фантазія» У. Діснея-Л. Стоковського започаткувала новий напрям у мультимедійному мистецтві, засвідчивши,

що академічна музика може бути зрозумілою і привабливою для широкої аудиторії за умови візуального оформлення. Її успіх спонукав багатьох митців до створення подібних проєктів.

«Фантазію», безумовно, наслідує польський анімаційний проєкт «Кіномініатюри до класичної музики» («*Miniatury filmowe do muzyki klasycznej*») (1989–1997). Створений TV Studio Filmów Animowanych у Познані для Першої програми Польського телебачення (TVP1), цей цикл охоплює 61 короткометражний фільм, сюжет кожного з яких інспірований певним музичним твором, від музики Й. С. Баха та В. А. Моцарта до композицій Ф. Шопена, А. Дворжака й Я. Сібеліуса.

Екранні образи проростають з музичного матеріалу, сліднують його ритму, динаміці, фразуванню. Режисери Яцек Кашпшицький (Jacek Kasprzycki), Зігмунт Прибильський (Zygmunt Przybylski), Даріуш Вісньовські (Dariusz Wiśniewski) та інші трактують анімацію як інструмент глибокого аналізу партитури. Абстрактна графіка передає внутрішній пульс музики: темп – через зміну кадру, тембр – через палітру кольорів, зміни гармонії – через використання геометричних форм. У презентації проєкту на офіційному сайті TV Studio Filmów Animowanych зазначено: «Форма анімаційного фільму має необмежені можливості авторського створення образу, за своєю природою вона “музична” й впливає на уяву глядачів переважно через смислові скорочення, досягнуті завдяки фактурі руху, пластиці, літературним асоціаціям та монтажу. Вона дозволяє створювати кінематографічні музичні імпресії, не порушуючи внутрішньої структури самої музики. Тут музика є головним елементом, виконуючи роль “оповідача”, створюючи ритм зображення, темп руху, організовуючи простір у кадрі. Завдяки одночасному “здійсненню” звуку й зображення, увага юних глядачів однаково зосереджується як на слуханні, так і на перегляді» (*Miniatury filmowe do muzyki klasycznej, n.d.*).

Зауважимо, що, на відміну від «Фантазії» У. Діснея, де музичним матеріалом слугували переважно великі симфонічні твори, польські мультиплікатори працювали з жанром мініатюри (прелюдями, етюдами, менуетами), що дозволило ще більше сконцентруватися

на деталях. Завдяки цьому візуалізація не просто супроводжує музику, а розкриває приховану логіку її архітекτονіки та драматургії.

Ще однією важливою рисою польського циклу є його освітній потенціал. Створені для телебачення, ці мультфільми – чудовий матеріал для ознайомлення молодшої аудиторії з академічною музикою в доступній, але не спрощеній формі. У цьому сенсі «Кіномініатюри до класичної музики» стали європейським аналогом «Фантазії», з тією різницею, що фокусувалися не на видовищі, а на формі, структурі, інтелектуальній природі музики.

Високу художню та педагогічну цінність серії підтверджує її фестивальний успіх: фільми здобули 71 нагороду та відзнаку на міжнародних і національних кінофорумах, зокрема 7 призів дитячих журі, відзначення за сценарій, режисуру, анімацію та «досконалу трансформацію музики в образ» (там само). Серію було продано більш ніж у 50 країн світу, що зробило її одним із найпомітніших експортних продуктів Польського телебачення.

Ще один напрям візуалізації академічної музики, пов'язаний з кіномистецтвом, – це фільми-опери. Найяскравіший приклад – роботи італійського режисера Франко Зеффіреллі (Franco Zeffirelli), який у 1980 роках переніс на екран опери Дж. Верді, зокрема «Травіату» (1982) та «Отелло» (1986). Важливо підкреслити, що ці фільми є не просто телевізійною фіксацією театральної постановки, а являють собою повноцінні кінороботи, в яких музика визначає побудову кадру, монтаж, ритм, динаміку світла й простору.

Ф. Зеффіреллі підходив до музики як до основи візуального мислення. Він вибудовував сцени так, щоб рух камери, мізансцени та зміна кольору відповідали змінам у тембрі, динаміці й фразуванні музики. Наприклад, кульмінаційні моменти арій супроводжувалися не лише акторською грою, а й зміною світла, крупними планами, ритмічними монтажними рішеннями, які працювали в єдності з музикою. Камера не просто знімала виконання, вона «слухала» разом із глядачем і реагувала на кожну інтонацію, паузу, наростання емоцій.

Кіно відкрило перед оперою нові можливості показу деталей, які в театрі залишаються непомітними: погляд, дихання, напруження в тиші. Завдяки монтажу темп фільму міг точно відповідати темпу музики, а простір – змінюватися разом зі зміною оркестрової фактури. Візуальні повтори могли підкреслювати музичні мотиви, а паузи ставали видимими не лише через зупинку звуку, а через «завмирання» кадру. Саме в таких деталях і проявляється унікальна сила кінематографа: він здатен не тільки доповнити музику, а й глибше розкрити її внутрішню структуру.

Фільми-опери Ф. Дзефіреллі стали важливим етапом у розвитку музичної візуалізації. Вони довели, що академічна музика може жити в кіно не менш органічно, ніж на сцені, і навіть отримувати нову глибину розкриття змісту через мову образів. Ці стрічки стали містком між традиційною сценічною постановкою і сучасними способами музичного мислення, що розквітли у відео, кліпах, цифрових інтерпретаціях. Саме завдяки ним опера в кіно остаточно відірвалася від театрального простору й стала майже самостійним жанром, що впливає на дуже широку аудиторію.

Алгоритми візуалізації академічної музики, опрацьовані у мультфільмах та фільмах-операх, стали основою для подальших пошуків, обумовлених ще й змінами способу прослуховування (комп'ютер, телефон) та хронометражу. Темпоритм людського життя все більше ущільнюється, й сучасний слухач воліє до коротших, більш динамічних форм мистецьких повідомлень. Яскравим прикладом цього є музичні кліпи, що стали ще одним напрямом аудіовізуального мистецтва. Цей напрям розвивається разом із технологічним прогресом, що дозволяє створювати все складніші візуальні ефекти, які поєднують різні жанри анімації, комп'ютерної графіки та кінематографу, задля посилення емоційного та естетичного ефекту. У деяких випадках візуалізація може бути абстрактною, а в інших – сюжетною, але головна її мета залишається незмінною: зробити академічну музику доступнішою для сучасної аудиторії.

Проаналізуємо найбільш поширені рішення, що зустрічаються в сучасних кліпах (основою яких може бути як академічна, так і популярна музика).

**Динамічні візуалізації певних параметрів фактури.** Найпростішим способом є використання графічних зображень, що реагують на такі характеристики музики, як ритм, темп і динаміка – за тим самим принципом, що й спектрограми, які використовуються в популярних музичних програвачах, відображаючи висоту та гучність звуку. Такий підхід активізує синестетичне сприйняття, роблячи музику доступнішою за рахунок унаочнення. Більш складним варіантом подібного унаочнення є використання ресурсу кольору та форм для посилення емоційного впливу змісту твору (нагадаємо, що у напрямку синтезу звуку та живопису композитори експериментують ще від початку XX століття).

**Відтворення або створення сюжетних ліній в музиці.** Доволі часто зустрічається використання певних образів. Наприклад, у відео до творів Й. С. Баха задля підкреслення духовної сутності його музики залучаються релігійні символи. Це можуть бути хрести, вітражі та елементи церковної архітектури. Сюжетна лінія у таких випадках проростає з концепції протиставлення світла та темряви як аналога боротьби добра і зла. Поряд із цим, є значна кількість кліпів, автори яких пропонують власну історію, що не спирається на композиторський задум.

Цілком природно, що яскраві й динамічні образи частіше привертають увагу глядачів. Люди схильні реагувати на насичені кольори, швидкі зміни сцен і чіткі ритми, що справляють значніший ефект та підсилюють художнє враження. Зокрема, про «...цілеспрямоване використання кольору для створення певної емоції у глядача» йдеться у статті О. Ковша та М. Дзюби «Символізм кольору в кіно» (Ковш, Дзюба, 2022: 208), де розглядаються й певні пов'язані з різними кольорами усталені асоціації.

З розвитком телебачення одним із ключових напрямів візуальної презентації академічної музики стали записи концертних виступів,

трансляції музичних фестивалів та спеціалізовані телевізійні проєкти, які сприяли поширенню академічного мистецтва серед широкої аудиторії. Такий формат дозволив глядачам не лише слухати музику, а й спостерігати за виконавською манерою, нюансами інтерпретації, мовою тіла музикантів, їхньою взаємодією – усім тим, що раніше залишалося доступним лише слухачеві в залі.

У сучасному медіапросторі академічна музика також активно представлена на телебаченні та в онлайн-трансляціях, одним із найяскравіших прикладів чого є щорічний фестиваль *BBC Proms* у Великій Британії, який транслюється радіо й телебаченням *BBC* та охоплює найширшу аудиторію, від поціновувачів до новачків. Ще одним потужним центром візуалізації концертних програм класичної музики є франко-німецький телеканал *ARTE*, що через платформу *ARTE Concert* щороку транслює сотні сольних і камерно-ансамблевих виступів, симфонічних концертів, опер, зокрема з Байройтського фестивалю. Окреме місце у телевізійній культурі посідає канал *Mezzo*, який з 1998 року щоденно транслює інструментальну музику, оперу і балет. *Mezzo* також має канал *Mezzo Live*, орієнтований на прямі ефіри та записи з міжнародних фестивалів, серед яких – Фестиваль Верб'є (*Verbier Festival*), Фестиваль в Зальцбурзі (*Salzburg Festival*), фестиваль «Джаз у Відні» (*Jazz a Vienne*). Завдяки таким ініціативам глядачі можуть бачити трансляції з найпрестижніших сцен світу, таких як Ла Скала, Метрополітен-опера, Віденська філармонія, не виходячи з дому. Отже, академічна музика вийшла за межі концертного залу, стала частиною щоденного культурного досвіду.

Важливим прикладом адаптації класичного мистецтва до цифрової доби є діяльність театру Метрополітен-опера. Її проєкт «*Met: Live in HD*», живого ефіру в HD-якості, започаткований у 2006 році, відкрив новий формат сприйняття опери – трансляції у прямому ефірі. Згодом виникла онлайн-платформа «*Met Opera on Demand*» («Мет[рополітен-опера] на вимогу»), що надала доступ до сотень архівних записів і сучасних постановок у високій якості. Таким чином, один із провідних оперних театрів світу вписався в ритм XXI століття,

поєднавши збереження високих стандартів із новими формами доступності та міжнародного охоплення.

Одним із ключових підходів до телевізійної презентації академічної музики стали також спеціалізовані телепередачі, що поєднують аналітичний та виконавський формати. У таких програмах ведучі розповідають про музичний твір, пояснюють його історичний контекст, стилеві особливості та технічну складність, а виконання музики наживо надає слухачеві можливість співвідносити теоретичне пояснення з практичним втіленням твору. Подібний підхід сприяє глибшому розумінню академічної музики, дозволяючи аудиторії не просто слухати твори, а й усвідомлювати їхню внутрішню логіку та художню цінність.

Серед композиторів, чия музика найчастіше ставала об'єктом таких програм, особливе місце посідає Й. С. Бах. Це не випадково, адже поліфонічний стиль робить музику композитора складною для непідготовленої аудиторії й, відповідно, провокує до пошуку шляхів її «демократизації». Як один з яскравих прикладів таких пошуків згадаємо діяльність Розалін Тюрк – видатної американської піаністки, яка присвятила себе вивченню, виконанню та викладанню бахівської музики. У телевізійних програмах вона поєднувала виконавський та освітній підходи: пояснювала структуру творів, демонструвала особливості фразування, темпові співвідношення, розкривала історичний контекст створення композицій, а тоді виконувала музику наживо.

У ХХІ столітті центр тяжіння культурного життя остаточно змістився з телебачення в бік Інтернету. Трансляції концертів на телеканалах залишаються важливими, але все більше уваги й виконавців, й слухачів зосереджується на онлайн-платформах. Академічна музика, яка ще до недавня вважалася елітарною, тепер конкурує з іншими музичними напрямками у гонитві за увагу на цифрових платформах *YouTube*, *Instagram*, *TikTok*, *Facebook* та стримінгових сервісах. У цих умовах кожен перегляд, кожне вподобання, коментар або репост перетворюється на своєрідну «валюту уваги», а музикантам доводиться адаптуватися до нових реалій, де візуальний образ, монтаж і алгоритми платформи стають не менш важливими, ніж якість виконання.

Викладачі, солісти, ансамблі й навіть великі оркестри створюють офіційні канали, де публікують не лише записи концертів, а й коментарі до них, розбір партитур, фрагменти репетиційного процесу, інтерв'ю з виконавцями, залаштунки гастролей, анонси, презентації та ін. Цей формат наближає академічну музику до глядача та робить її частиною щоденної інформаційної стрічки. Однак він також змінює сам принцип комунікації: тепер успіх проєкту залежить не лише від власне музики, а від того, як організовано відеоряд, світло, монтаж, від вміння коротко й емоційно донести сенс твору.

Боротьба за перегляди та вподобання – ця вимога платформ постає як виклик самій природі академічної музики, яка зазвичай потребує глибокої уваги, концентрації, повільного входження у форму. Проте навіть у таких умовах з'являються приклади, коли академічна музика здобуває величезну популярність у цифровому просторі. Відео з музикою Й. С. Баха, що виконана у метро чи на даху хмарочоса, набирають мільйони переглядів. Короткі уривки складних творів, адаптовані до формату *Reels* чи *Shorts*, стають «вірусними». Інтимні сольні відео, де піаністи грають без публіки у власному просторі, набирають тисячі коментарів та сотні реакцій у мережі.

З'являються також нові формати, такі як інтерактивні стрими, де глядачі можуть ставити запитання виконавцям наживо, або короткі відео, де уривок із класичного репертуару звучить на фоні міського ритму або особистого моменту музиканта, а глядач отримує миттєве враження й ділиться ним у коментарях. Такі можливості змінюють не лише форму споживання музики, а й саме уявлення про концерт як статичну подію.

У цьому контексті показовим є феномен львівського муніципального хору «Гомін». Відео з виконанням ним пісні Степана Гіги «Цей сон, цей сон» у *TikTok* та *Instagram* за короткий час стало вірусним і привернуло широку увагу публіки. Онлайн-успіх одразу знайшов продовження у концертній практиці: хор анонсував масштабне всеукраїнське турне з 20 концертів у 19 містах, а зали на виступах виявилися переповненими. Слухачі, які вперше відкрили для себе хор

через короткі відео в соціальних мережах, згодом прагнули пережити цю емоцію вже в концертному залі, разом із виконавцями, через живе звучання. Визнання колектив отримав і на професійному рівні: за підсумками Національного рейтингу «Інфобум – Класична музика 2024» інформаційної агенції «Укрінформ» хор «Гомін» було відзначено у категорії «Кращий хор року». Цей приклад демонструє, як сучасні цифрові платформи здатні відкрити шлях до нового життя навіть для академічних виконавських форматів. За короткий проміжок часу хор «Гомін» перетворився з локального львівського колективу на явище загальнонаціонального масштабу, а увага аудиторії до його виступів стала прикладом того, як нові медійні формати формують попит на класичний репертуар.

Інтернет дав виконавцям автономію – більше не потрібно чекати запрошення від великого концертного залу чи телестудії. Можна створити власну сцену (у квартирі, арт-просторі, навіть на природі) й донести свою музику до світової аудиторії. Проте з цією свободою з'являється й новий рівень відповідальності: музикант стає режисером, продюсером, комунікатором і носієм ідеї, яка має «пробитися» крізь інформаційний шум. Важко не погодитись із тим, що кожен, хто має смартфон та мінімальні навички, може створювати контент, який ще кілька десятиліть тому вимагав професійної команди. Але водночас глядач стає вибагливішим: якість зображення та складні монтажні прийоми вже не гарантують успіху.

Одним із найяскравіших прикладів сучасного поєднання візуальної мови та академічної музики, на наш погляд, є відео на твір Й. С. Баха, а саме Другу частину Органної сонати № 4 у виконанні Вікінгура Олафссона (Deutsche Grammophon – DG & Víkingur Ólafsson, 2020). Ця робота демонструє, як кінематографічні прийоми можуть бути інтегровані в музичне мистецтво, створюючи не просто відеоряд, а повноцінну візуальну інтерпретацію музики.

Вікінгур Олафссон – ісландський піаніст, якого називають «Гленом Гульдом XXI століття». Освіту він здобув у Джульєррдській школі, грав у найпрестижніших концертних залах світу, активно співпрацює

з «Дойче Грамофон». Але особливим його робить бажання розкрити сучасному слухачеві інтелектуальну глибину музичного мистецтва, вибудовуючи живий діалог із композиторами – навіть якщо вони давно пішли з життя – через інтерпретацію, експерименти з темпами, агогікою, артикуляцією, відеосюжетами.

Повертаючись до відеокліпу В. Олафссона на твір Й. С. Баха, звернемо увагу на те, що це не просто музичне виконання, а метафорична історія про пошуки людини, єднання та силу музики, що веде до просвітлення. Сюжет кліпу будується на повільному, майже медитативному русі: мешканці маленького ісландського селища виходять зі своїх домівок. Вони не говорять, не взаємодіють один з одним – лише мовчки йдуть. Це не звичайна прогулянка, а щось більше – внутрішній поклик, невидима сила, що веде їх уперед. Повсякденний одяг – джинси, светри, прості куртки – контрастує з величчю музики. У цих людях немає урочистості, пафосу чи навмисної піднесеності, але є тиша, увага, зосередженість. Вони йдуть на звук.

Камера фіксує не тільки людський рух, а й навколишній простір: сувору, але прекрасну північну природу Ісландії, відкриті горизонти, холодне світло. Простір тут працює як окремий персонаж – він слугує не стільки фоном, скільки підсилює ідею пошуку. Відчуття пустоти навколо підкреслює віддаленість цього світу від суєти, випадкових шумів і зайвих слів. Цей шлях приводить усіх у невеликий, напівтемний, із приглушеним світлом зал, де немає нічого зайвого – лише самотній рояль, за яким сидить піаніст. Немає натовпу, немає тисняви – люди заходять мовчки, зупиняються, спостерігають, слухають. І з цього моменту все змінюється: рух припиняється, залишається лише музика. У цьому відео відсутня пряма вказівка на сакральний простір, але вся атмосфера пронизана відчуттям церковності. Це не храм у буквальному розумінні, а простір, що стає сакральним через музику. Освітлення та композиція кадру підкреслюють це: тіні створюють ефект храмової глибини, м'яке світло падає на рояль, а мовчазні слухачі нагадують парафіян, які прийшли не просто почути звуки, а віднайти власні сенси.

Ця кінематографічна концепція перегукується зі словами, що належать Альберту Швейцеру: «Бах – це завершення. Від нього нічого не виходить, але все веде до нього» (Schweitzer, 1964: 7). Саме цей принцип відображений у відео. Музика Й. С. Баха тут є не початком, а кінцевою точкою – місцем, до якого приходять люди, внутрішньо готові її почути. Вони не випадкові слухачі, а ті, хто прийшов свідомо.

Отже, кліп є втіленням сучасного підходу до візуалізації музики: він не просто демонструє гру виконавця, а створює багатопланову метафору, що розкриває саму суть академічної музики. Це не лише виконання твору – це спроба відповісти на питання, чому ця музика продовжує звучати крізь століття, об'єднуючи людей, незалежно від місця і часу.

### **Висновки.**

Узагальнюючи, зауважимо, що, на наш погляд, перехід із звичних локацій для музикування до цифрового простору є не втратою, а новою епохою, в якій академічна музика продовжує шукати себе. З одного боку, дуже напруженою стає візуальна конкуренція з розважальним контентом, з другого – у такий спосіб створюються нові можливості емоційного зв'язку з глядачем. У світі, де інформаційний потік перевищує можливості сприйняття, важливішими стають сенси, емоції та особистий погляд автора. Традиційні форми візуалізації більше не працюють – тепер їхнє місце посідають експериментальні підходи, де музика й відео не просто співіснують, а створюють єдиний простір. Важливою стає не лише технологічна довершеність – особливого значення набувають авторський погляд і стиль, нестандартні рішення, пошук, експеримент.

**Перспективи дослідження.** Безумовно, висвітлення піднятої теми не можна вважати вичерпним – в межах статті окреслено лише основні її контури. Різноманіття музично-візуального контенту, представленого сьогодні на популярних цифрових інтернет-платформах, його постійне оновлення та стримкий розвиток надають майже невичерпний матеріал для подальших розвідок.

## ЛІТЕРАТУРА

- Берегова, О. (2017). Тенденції візуалізації в сучасній інструментальній академічній музиці в аспекті музичної комунікації. *Культурологічна думка*, 11(1), 35–45. [https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD11\\_Berehova.pdf](https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD11_Berehova.pdf)
- Воскобойников, Я. В. (2022). Прелюдія «Післяполудневий відпочинок Фавна» К. Дебюссі «по білому і чорному». *Fine Art and Culture Studies*, 4, 3–11. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-1>
- Ковш, О. & Дзюба, М. (2022). Символізм кольору в кіно. *Вісник КНУКІМ. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 5(2), 207–215. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269532>
- Кордовська, П. (2022). *Музичний текст доби поставангарду як індивідуальний проєкт (на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно)* [Дис. ... д-ра філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. KhNUAR. <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/48>
- Лозенко, К. (2016). *Синестезія як спосіб осягнення смислу музичного твору: теорія і практика XX–початку XXI століть*. [Автореф. дис. ... д-ра філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. KhNUAR. <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/219>
- Тарновецький, І. & Щелканова, С. (2025). Поетика «Concerto grosso з позитивом» Є. Петриченка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 74, 100–120. <https://doi.org/10.34064/khnum1-74.05>
- Chernyavska, M., Anfilova, S., & Voskoboinikov, Ya. (2025). Media Representation in contemporary Academic piano performance: Alexandre Tharaud's phenomenon. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*, 70(2), 241–263. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2025.2.12>
- Deutsche Grammophon – DG & Víkingur Ólafsson (2020). *Víkingur Ólafsson – Bach: Organ Sonata No. 4, BWV 528: II. Andante [Adagio] (Transcr. Stradal)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=h3-rNMhIyuQ>
- Miniatury filmowe do muzyki klasycznej* (n.d.). TV Studio Filmów Animowanych. <https://tvdfa.com/5185-miniatury-filmowe-do-muzyki-klasycznej-2/>
- Schweitzer, A. (1964). *J. S. Bach* (Vol. 1–2). London: Adam & Charles Black.

## REFERENCES

- Berehova, O. (2017). Tendencies of visualization in modern instrumental academic music in aspect of musical communication. *The culturology ideas*, 11(1), 35–45. [https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD11\\_Berehova.pdf](https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD11_Berehova.pdf) [in Ukrainian].
- Chernyavska, M., Anfilova, S., & Voskoboinikov, Ya. (2025). Media Representation in contemporary Academic piano performance: Alexandre Tharaud's phenomenon. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*, 70(2), 241–263. <https://doi.org/10.24193/subbbmusica.2025.2.12> [in English].
- Deutsche Grammophon – DG & Víkingur Ólafsson (2020). *Víkingur Ólafsson – Bach: Organ Sonata No. 4, BWV 528: II. Andante [Adagio] (Transcr. Stradal)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=h3-rNMhIyuQ> [in English].
- Kordovska, P. (2022). *Musical text of the post-avant-garde era as an individual project (based on the work of Salvatore Sharrino)* [PhD diss., Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts]. KhNUAR. <https://repo.num.kharkiv.ua/items/e2e48319-217f-416d-bd77-ee14c2df6259> [in Ukrainian].
- Kovsh, O. & Dziuba, M. (2022). The symbolism of color in cinema. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Audiovisual Art and Production*, 5(2), 207–215. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269532> [in English].
- Lozenko, K. (2016). *Synesthesia as a way of understanding the meaning of a musical work: Theory and practice of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries* [Extended abstract of PhD diss., Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts]. KhNUAR. <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/219> [in Ukrainian].
- Miniatury filmowe do muzyki klasycznej [Film miniatures for classical music]* (n.d.). TV Studio Filmów Animowanych. <https://tvfsa.com/5185-miniatury-filmowe-do-muzyki-klasycznej-2/> [in Polish].
- Schweitzer, A. (1964). *J. S. Bach* (Vol. 1–2). London: Adam & Charles Black [in English].
- Tarnovetskyi, I., & Shchelkanova, S. (2025). The poetics of «Concerto Grosso with Positive» by Ye. Petrychenko. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 74, 100–120. <https://doi.org/10.34064/khnum1-74.05> [in Ukrainian].
- Voskoboinikov, Ya. (2022). Prelude «To the afternoon of faun» by C. Debussy «in black and white». *Fine Art and Culture Studies*, 4, 3–11. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-1> [in Ukrainian].

**Irina Sukhlenko**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,

PhD in Art Studies, Professor,

The Special Piano Department

e-mail: iryna.sukhlenko@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0002-1881-6011

**Valeriia Kovtoniuk**

PhD in Art Studies, musicologist (London)

e-mail: lera\_leonteva@ukr.net

ORCID: 0000-0002-4369-188X

**Visualization in the creative strategies of academic musicians  
of the 20th–21st centuries**

**Statement of the problem.** *In the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, we observe a return to the tendencies of syncretism in art, which had once characterized ancient and medieval traditions: music is no longer conceived solely within the acoustic dimension, but interacts with visual imagery, surrounding space, and the digital possibilities of augmented reality. This multidimensionality corresponds to the expectations of the modern listener, for whom a concert is an act not only of hearing, but also of seeing.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of this article is to examine the history of classical music visualization in the art of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries and to determine whether contemporary technologies can serve as effective tools for popularizing academic music among a wider audience. The methodology of this study relies on induction, systematization, and generalization. The proposed article attempts to highlight the historical stages and vectors of development of the phenomenon of visualization of musical works, as well as to understand its role and meaning in the modern digital communicative space.*

**Research results.** *The visual component has always been an important part of the development of musical art; however, a true breakthrough in this field occurred in the first half of the 20th century. It was determined by the emergence of cinema, which opened new possibilities for presenting an art form that operates not with concepts, but with images and sensations. In this respect, the significance of the joint project of Walt Disney and Leopold Stokowski cannot be overstated: the animated film *Fantasia* (1940), regarded as the first large-scale attempt to combine classical music and animation. Another important direction in the visualization of classical music is*

*associated with opera films. The most striking example is the work of Italian director Franco Zeffirelli, which became a crucial stage in the development of music visualization and proved that classical music can live in cinema no less organically than on stage, and even gain a new depth of meaning through the language of images. With the growth of television, one of the key forms of presenting classical music visually became the recordings of concert performances, broadcasts of music festivals, and specialized television programs, which facilitated the dissemination of academic art among a broad audience.*

*In the 21<sup>st</sup> century, the center of cultural life has shifted from television to the Internet. Classical music, which until recently was considered chamber and elitist, now competes for attention in the digital race on platforms such as YouTube, Instagram, TikTok, Facebook, and streaming services. This format brings classical music closer to the audience and makes it part of the daily information flow. The internet has given performers autonomy; however, this freedom also implies a new level of responsibility: the musician becomes a director, producer, communicator, and the bearer of an idea that must “break through” the informational noise.*

**Conclusion.** *Thus, the transition from the traditional to the digital space is not a loss but rather a new era in which classical music continues to search for its place. Traditional forms of visualization no longer suffice – their place is now taken by experimental approaches, where music and video do not merely coexist but create a unified space. What matters today is not only technological refinement but also the author’s style, unconventional solutions, and an experiment and exploration.*

**Keywords:** *musical art; academic art; classical music; visualization; strategies of creativity; music video; audiovisual culture.*

*Стаття надійшла до редакції 19.05.2026,  
рекомендована до друку 1.06.2026, оприлюднена 29.06.2026.*

УДК 78.02:681.82.073

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-79.14>**Воронцов Сергій Олександрович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат фізико-математичних наук, доцент,  
кафедра композиції та інструментування  
e-mail: vorontsov@num.kharkiv.ua; ORCID iD: 0000-0002-9396-0726

**Бондаренко Марія Василівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
кафедра спеціального фортепіано  
e-mail: mariya.bondarenko@num.kharkiv.ua; ORCID iD: 0000-0001-5193-2535

**Концепції цифрового звукозапису  
та компроміси між швидкістю й точністю**

У статті розглядається важливий технологічний етап процесу програвання високоякісних музичних записів із цифрових носіїв, на якому власне здійснюється перехід від цифрового коду, що міститься у комп'ютерних файлах (WAV або FLAC), які зберігаються на жорстких дисках, оптичних дисках, у накопичувачах мобільних пристроїв, мережових сховищах даних (NAS), на стрімінгових сервісах тощо, до коливань електричної напруги, що створюють звукові хвилі у просторі, де відбувається прослуховування музики. Цей перехід від цифрового аудіо до аналогового сигналу завжди відбувається за допомогою пристрою, що має назву ЦАП – цифро-аналоговий перетворювач. Розглядаються дві базові концепції побудови ЦАПів, а саме – сходова архітектура R2R старої школи проти новітньої сигма-дельта модуляції і передискретизації (Delta-Sigma DAC), що використовується для перетворення цифрових даних із більшою глибиною квантування (16–24 біт) у високошвидкісний одинітний потік. Висвітлено переваги кожної концепції в плані достовірності звучання, а також, чому відтворювані записи можуть при програванні звучати по-різному.

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



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

**Ключові слова:** *цифрове аудіо; музичні звукозаписи; цифро-аналоговий перетворювач; R2R DAC; сходово-структура; сигма-дельта модуляція.*

### **Постановка проблеми.**

У сучасному світі музика як вид мистецтва не може обходитися без цифрових технологій запису та відтворення звуку. Незалежно від того, яким жанрам віддають перевагу ті чи інші групи слухачів, фактично всюди відтворення музики відбувається виключно із цифрових носіїв. Раніше, у часи, коли люди слухали грамофонні платівки, зрозуміти, як саме відбувається звукозапис і програвання музики, було доволі нескладно. Тоді весь процес зводився до того, щоби механічним способом (через коливання мембрани та сполученої з нею голки-різака) перенести коливання повітря (що мають силу, амплітуду, частоту), які були спричинені звуковими хвилями, що лунали під час виконання музичного твору, на якийсь матеріальний носій, наприклад платівку (створюючи на ній відповідні нерівності у вигляді безперервної спіральної канавки-доріжки), де отриманий механічний профіль звукових хвиль міг зберігатися протягом тривалого часу, а потім, при програванні, записані коливання за допомогою голки зчитувалися з поверхні платівки при її обертанні на програвачі – грамофоні чи патефоні. Навіть після того, як у процес звукозапису було додано етап перетворення механічних коливань на коливання електричної напруги (в мембрані мікрофона), що привело до суттєвого поліпшення якості звучання, технологія програвання музики залишалася цілком зрозумілою, бо зберігалася концепція «аналогічності», тобто незмінності самої форми звукових коливань, притаманних тому чи іншому музичному твору. Пізніше такий процес фіксації звуку, коли безперервні коливання звукових хвиль або електричної напруги зберігаються незмінними на фізичних носіях, таких як вініл або магнітна стрічка, отримав назву «аналоговий звукозапис».

Сприйняття музики слухачами виявляється залежним від достовірності звучання та складності жанру музичного твору. Особливо це стосується класичної музики. Водночас музикантові доволі часто

буває складно зрозуміти природу цифрового звукозапису, особливо той його момент, де відбувається перехід від аналогового простору в домен, де панує цифровий код, і згодом повернення назад, від цифри на аналогові терени, де все більш-менш зрозуміле, тому що звуковий сигнал повертається в аналогову форму. Ми намагатимемося в простих і наочних термінах пояснити суть трансформації, що відбувається при відновленні тієї самої форми коливань аналогового сигналу, яка була зафіксована під час запису виконання музичного твору, базуючись на даних, що містяться у двійковому коді комп'ютерних файлів найбільш поширених форматів – WAV, FLAC, APE або інших, таких як DSD (Direct Stream Digital), включаючи DSF, DFF та SACD ISO, що також є некомпресованими і, відповідно, зберігають дуже високу якість музичного звучання.

Цифровий файл як «рецепт», згідно з яким відтворюється звучання музичної композиції, має в собі абсолютно все, у ньому є кожна нота, кожна емоція, кожна найменша подробиця звуковидобування, як-то шелест каніфолі смичка скрипки, звук дихання виконавця через тростину кларнета або саксофона, турбулентність повітряного потоку, що утворюється на дульці флейти, багатство обертонів рояля, де основна нота супроводжується каскадом високочастотних коливань; тому доволі часто звуки інструментів описують як такі, що мають колір, тепло, сріблясту забарвленість і багато чого іншого. Але ось у чому справа – спосіб, у який цифровий «рецепт» перетворюється на аналоговий звук, може суттєво змінити сприйняття музичного твору слухачами. Є доволі поширене англійське висловлювання – “*Laws are like sausages. It is best not to see them being made*”, що перекладається так: «Закони як ковбаски, і краще не бачити, як їх створюють».

А втім, у зв'язку зі стрімким прогресом у виробництві сучасної апаратури для прослуховування музики, що має місце особливо в останні роки, виникає нагальна необхідність уважно подивитися на ту «кухню», де відбувається відбудова аналогового сигналу відповідно до цифрового «рецепту». Виявляється, при використанні однакових інгредієнтів існує принаймні більше ніж один спосіб виготовлення

того сигналу, що є нічим іншим, як залежністю амплітуди електричної напруги від часу, і який після підсилення спричиняє коливання дифузора гучномовців. Загалом це будівництво починається всередині пристрою, який має назву ЦАП, тобто цифро-аналоговий перетворювач. Відповідно, «усередині» того ЦАПа існують два дуже різні підходи – як дві різні філософії – для того, щоб перетворювати сукупності цифр на музику. Перший – це підхід старої школи з використанням прецизійного обладнання (що має шалену точність), а другий – навпаки – покладається на надзвичайну швидкість і дуже складний математичний апарат для того, щоб отримати той самий результат. Обидва підходи можуть забезпечити неймовірно якісне звучання і також демонструвати феноменальні характеристики, що вимірюються за допомогою найсучасніших приладів об'єктивного контролю.

**Останні дослідження і публікації за темою.** Еволюція і вдосконалення пристроїв цифро-аналогового перетворення значно пришвидшилися після появи аудіо компакт-дисків (Audio CD) у 1983 році. Наприкінці минулого століття технологія компанії *PS Audio Ultralink* була, напевно, найкращою і найбільш досконалою, тому що забезпечувала можливість обробляти до 20 бітів одночасно. Це було видатним досягненням, бо типові ЦАП на той час були спроможні ефективно обробляти тільки 16 бітів, і навіть якщо використовувалися певні додаткові трюки, як це робили в компанії *Ultralink*, це дозволяло обробляти 18 бітів або, в окремих випадках, 20, але аж ніяк не 24 біти, а тим більше було неможливо дістатися до 32 бітів.

Традиційно ЦАП базуються на використанні технології PCM<sup>1</sup> – імпульсно-кодової модуляції (див. Linear Pulse Code Modulated Audio,

---

<sup>1</sup> PCM (Pulse Code Modulation) – це метод цифрового кодування аудіо, який використовується для запису, передачі і відтворення аналогових аудіосигналів. Це процес вимірювання амплітуди звукового сигналу через певні малі часові відрізки (дискретизація), округлення отриманих значень його рівнів (квантування) та їх цифровий запис у двійковому коді (оцифрування). Тобто звуковий сигнал розподіляється на малі оцифровані аудіофрагменти (семпли), кожен з яких закодований відповідними числовими значеннями. PCM є основою для багатьох цифрових аудіоформатів,

2024), у якій діапазон частот дискретизації становить 44,1–192kHz, і для збереження повноти звучання глибина квантування повинна бути 16 або 24 біти. ЦАП, що працюють з 1-бітними потоками даних DSD / Direct Stream Digital (докладніше див.: *(Що таке аудіо формат DSD?*, 2002–2026) і частотами дискретизації 2.8224 MHz – DSD64 (Standard) або 5.6448 MHz – DSD128, з'явилися значно пізніше, але, маючи на увазі, що швидкість потоку бітів аудіо, тобто аудіо бітрейт<sup>2</sup>, тут також залишається на достатньо високому рівні, то це забезпечує найкращу якість звучання музичних записів.

Подальший розвиток цифро-аналогових перетворювачів (ЦАП) здійснювався переважно спеціалізованими виробниками напівпровідників та високоякісними аудіоінженерними фірмами: було оптимізовано межі частот дискретизації, рівнів шуму та архітектурний дизайн (Tuijl, Homberg, Reefman, Bastiaansen, & Dussen, 2004). Утім провідні аудіофільські бренди і спеціалізовані виробники зазвичай не використовують готові мікросхеми (SW1X Audio Design, 2025), розробляючи власні, користувацькі, архітектури для досягнення меншого спотворення та бездоганної синхронізації сигналу.

24-бітні цифро-аналогові перетворювачі з частотою дискретизації 192 кГц вже досягають динамічного діапазону 120 дБ. Були розроблені та використовуються 5-бітні архітектури обробки найвищих бітів для побудови ЦАП, що оптимізовані для високоякісного споживчого аудіо (Fujimori, Nogi, & Sugimoto, 2000).

---

таких як WAV, AIFF, FLAC, забезпечуючи високу якість звуку без спотворень. Ця технологія широко використовується в різних областях, включаючи продукування музики, радіомовлення та аудіозапис.

<sup>2</sup> Вимірюється в кілобітах за секунду (кбіт/с) і визначає обсяг даних, що обробляються за секунду, безпосередньо впливаючи на якість аудіо та розмір файлу. Стандартний аудіо бітрейт для компакт-диска – 1411 кбіт/с. Висока роздільна здатність (High-Res Audio), що має місце для аудіо високої чіткості, наприклад, 24-біт/96 кГц або 24-біт/192 кГц, використовує набагато вищий бітрейт, який може сягати 9216 кбіт/с і вище.

Слід мати на увазі, що аналого-цифрові та цифро-аналогові перетворювачі стали важливими схемами, які широко використовуються не тільки для звукозапису музики, але й у різних галузях промисловості, зв'язку, енергетики тощо, та визнані перспективним предметом досліджень у галузі електронної інженерії (Chan, Rakuljic, & Galton, 2008), (Jiale He, Xingchen Tian, Hansen Wei, et. al., 2023).

Утім нас цікавлять насамперед ЦАП, які використовуються у звуковідтворенні, і на цю тему існують доволі цікаві огляди споживчих цифро-аналогових перетворювачів у ціновому діапазоні від найдешевших (кілька доларів США), розміром трохи більших за коробочку від сірників, до якісних пристроїв, які задовольняють навіть вибагливих аудіофілів (Fletcher, 2020).

**Мета статті** – привернути увагу широкої аудиторії до певних технологічних аспектів цифрового звукозапису музичних творів, які зумовлюють достовірність звучання і повноту їх сприйняття слухачами в різних жанрах класичної і сучасної музики.

**Новизна й практична цінність дослідження.** Чи не кожний сучасний гаджет, створений для задоволення різних потреб споживача, має у своєму складі ЦАП, а у пристроях для звукозапису та звуковідтворення, з якими так чи інакше працює сьогодні кожний музикант, наявність цифро-аналогових перетворювачів є об'єктивною реальністю, якої неможливо уникнути. Водночас принципи функціонування цифрового звуковідтворювального обладнання зазвичай лишаються *«terra incognita»* для більшості музичної спільноти, хоча їх розуміння є вкрай необхідним, наприклад, сучасному звукорежисерові або композиторові – творцеві нових електронних звучань, як, утім, і музикознавцеві, що вдається до аналізу новітньої музики. У силу специфіки своєї освіти науковці-музикознавці у своїх працях й досі майже не звертаються до подібної тематики, тоді як навантажені професійною термінологією пояснення спеціалістів – звукоінженерів-дослідників – потребують таких самих поглиблених спеціальних знань і від своїх реципієнтів. Отже, тематика й спрямованість цієї статті мають *безперечну новизну для читача-музиканта*, а отримані ним нові знання

можуть бути застосовані в практиці звукорежисури, музичної композиції, музикознавчих та музично-акустичних досліджень.

**Методологія дослідження.** Авторами статті обраний комплексний міждисциплінарний дослідницький підхід: загальнонаукові методи аналізу та порівняння (аналогового та цифрового принципів звукозапису, двох основних концепцій побудови ЦАП,  $R2R$  та сигма-дельта модуляції та передискретизації, *Delta-Sigma DAC*), експерименту (прослуховування запису музичного твору) та узагальнення (формування висновків) застосовано до специфічного матеріалу сучасних досліджень у сфері цифрової звукоінженерії з її фізико-математичним наповненням (аналіз принципів роботи ЦАП).

### Виклад основного матеріалу дослідження.

Ще раз зазначимо, що цифрові музичні файли – це не звук, вони є наборами даних, довгими і складними рядками й послідовностями цифр «0» і «1». Для того, щоби перетворити ці величезні, мовчазні послідовності на безперервний електричний сигнал, який може потім стати звуком, саме і потрібен ЦАП (англійською DAC, тобто Digital-to-Analog-Converter, *Іл. 1*):

**Іл. 1.** Функція ЦАПа (DAC) у процесі відтворення звуку з цифрового носія.



Тут треба на хвилинку зупинитися й усвідомити, що абсолютна більшість сучасної споживчої електроніки (смартфони та ін.) зазвичай містить якийсь ЦАП, але він є компонентом, про який дбають в останню чергу, тому що пріоритети там зовсім інші, наприклад, чіткість зображення, якість камери, міркування енергозбереження; отже, якість аудіо опиняється лише десь наприкінці списку. У таких пристроях ЦАП, швидше за все, є частиною великих інтегрованих чипів, що призначені не для забезпечення якісного відтворення музичних записів, а для того, щоби мати лише задовільну якість аудіо, проте бути дешевшими й конкурентоспроможнішими порівняно з продукцією інших виробників. Ось чому окремо виділені ЦАП, сфокусовані на забезпеченні якості аудіовідтворення, які є наріжним каменем цифрових систем класу High-End<sup>3</sup>.

Розглянемо, як відбувається відтворення аудіосигналу, що є залежністю амплітуди електричної напруги від часу, на прикладі ЦАПа традиційної сходової R2R структури. Вхідними даними тут є цифровий код або бітовий потік і, якщо взяти його найменшу частинку, то це є слово довжиною 16 бітів: нагадаємо, що в комп'ютерній техніці довжина слова – це кількість бітів, які обробляються одночасно. Відкидаючи хедери, у яких містяться відомості про те, до чого саме, тобто до якого музичного твору належить цей фрагмент цифрових даних, бачимо, що це слово є не щось інше, як один рівень напруги, лише один з тієї величезної кількості відліків амплітуди сигналу, з яких складається весь музичний твір<sup>4</sup>.

Усвідомлюючи, що 16 бітів – це  $2^{16}$  рівнів сигналу і, відповідно, становить приблизно 65 тисяч можливих значень амплітуди, отримуємо приблизно 90 децибел динамічного діапазону. І цей показник

---

<sup>3</sup> High End (Хай-Енд) – маркетинговий термін, що означає елітну, преміальну аудіо- та відеоапаратуру найвищої якості. Це техніка, створена без компромісів щодо якості звука, компонентів чи матеріалів, орієнтована на вимогливих аудіофілів.

<sup>4</sup> Нагадаємо, що музичний твір тривалістю, наприклад, 3 хвилини, у записі на CD складається із сукупності 7 928 000 відліків амплітуди сигналу. Ця кількість виходить, якщо помножити частоту дискретизації 44100 на кількість секунд.

береться до уваги при застосуванні схеми, за якою відбувається безперервне вмикання-вимикання напруги, яке рахується по ступенях двійки: 2, 4, 8, 16, 32 тощо. Цей цифровий код потрапляє на сходову структуру перемикачів, яка є не чим іншим, як послідовністю перемикачів типу «увімкнено / вимкнено» поспіль один за одним, загальною кількістю 16. Кожен із цих перемикачів – це резистор, що має якийсь певний опір, але це зовсім не звичайний резистор, а прецизійний резистор. І це є ключем, бо кожен із резисторів повинен бути насправді дуже прецизійним, і ці резистори впорядковані як сходи, бо схема їх підключення нагадує сходи; тобто у цій схемі присутні рядкові перемикачі (рядкові резистори), що утворюють сходову структуру.

Зазвичай це інтегральна схема, тому що, якби будувати її з окремих резисторів, то їхні допуски, які варіюються від одного резистора до іншого, одразу унеможливають використання такої структури для прецизійного перетворення сигналу, який потрапляє на цю структуру у вигляді цифрового коду. Для успішної роботи всієї схеми точність виготовлення резисторів повинна бути просто карколомною. Якщо навіть дуже якісний резистор має точність 1%, то резистори, які утворюють таку сходову структуру, повинні толерувати допуски на рівні  $<0,0001\%$ , і це ще не все: вони мають поводитися однаково й при змінах температури оточення. Також зрозуміло, що, чим більше бітів потрібно обробляти одночасно, тим більш складним стає завдання перетворення сигналу, бо дуже стрімко зростає потреба мати резистори з допусками, що є абсолютно мізерними, такими, що виходять за межі можливостей сучасних технологій виготовлення мікрочіпів.

Таким чином, кожен із цих перемикачів, залежно від того, що на них потрапляє – 0 чи 1, створюють певний обсяг електричного струму; якщо струм більший, то більшою буде напруга, якщо струм менше, то менше напруга, і ці коливання струму, що відбуваються 44100 разів на секунду (у випадку, коли частота дискретизації становить 44,1 кГц), – це й є те, що утворює аналоговий сигнал, який «виготовляється» відповідно до того, яким був цифровий код музичного твору. Далі використовується вже доволі простий пристрій,

що перетворює коливання струму на коливання напруги. І нарешті! На виході з'являється електрична напруга, яка й є тим сигналом, точнісінько таким, що був зафіксований під час звукозапису музичного твору, який вже можна прослуховувати.

Утім, якщо поставити завдання повторити таку саме маніпуляцію, щоби перетворити на аналоговий сигнал цифровий код розрядністю 24 або 32 біта, то виявляється, що це неможливо. Як сформульовано в назві відомого фільму, «місія нездійснена», бо виходить за межі можливого на практиці, коли найменші похибки в номіналах резисторів, об'єктивне існування яких неможливо ігнорувати, ведуть до того, що при збільшенні кількості «сходинок» (тобто якщо кількість резисторних перемикачів більше 16-ти) починає стрімко накопичуватися загальна похибка перетворювання, і це унеможлиблює роботу всієї сходової схеми.

То що ж робити? Відповідь була надана, щойно на допомогу прийшла так звана сигма-дельта модуляція ( $\Sigma\Delta$ ; або дельта-сигма,  $\Delta\Sigma$ ) (Embedded Staff, 2004; Beis, 2024). Виявляється, це фактично та сама сигма-дельта модуляція, яка використовується при перетворенні DSD (Direct Stream Digital), відомому як процес конвертації 1-бітних аудіо-файлів, таких як DSF, DFF, в інші формати, – зазвичай це PCM формати WAV, FLAC чи апсемплінг в DSD64 або DSD256.

Таким чином, майже всі сучасні ЦАП використовують сигма-дельта модуляцію на кінцевому етапі для того, щоб опрацювати останні один, два або три біти. Ці додаткові сигма-дельта модулятори, з точки зору математики, є суцільним божевіллям, але вони працюють, фактично виконуючи роль перетворення DSD, і воно, у свою чергу, дозволяє потім повернутися до ІКМ, тобто імпульсно-кової модуляції<sup>5</sup>, яка, так би мовити, є більш природною або, принаймні, більш звичною і зрозумілою. Хоча саме наявність закінчення DSD у всіх

---

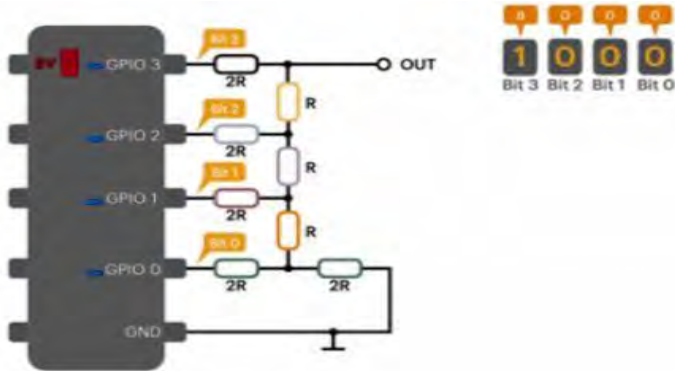
<sup>5</sup> ІКМ, імпульсно-кова модуляція – український переклад аббревіатури PCM (Pulse Code Modulation), про яку йшлося вище (див. примітку 1).

ЦАПх, що використовують ІКМ, можна вважати зайвим етапом перетворення сигналу. Багато дослідників вважають, що DSD ЦАП є кращими, тому що подібний останній (вимушений) крок перетворення в ІКМ там не потрібен.

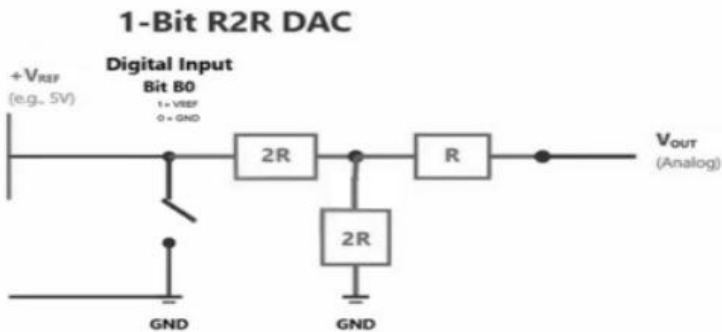
Ми не будемо висловлювати власну думку стосовно того, які саме ЦАП, DSD чи ІКМ є більш природними для прослуховування музики, тому що тут, як завжди, – кому що до вподоби. Ба більше, доволі часто думки інженерів-дослідників, які розробляють науково-теоретичні засади та математичний функціонал ЦАПів, є абсолютно протилежними, що відображається навіть у назвах наукових праць, наприклад, «Чому професійне 1-бітне сигма-дельта перетворення – погана ідея» (Lipschitz, & Vanderkooy, 2000) або «Чому Direct Stream Digital (DSD) є найкращим вибором як цифровий аудіоформат» (Reefman, & Nuijten, 2001). Якщо ж висловити бажання зробити абсолютно довершений ЦАП, яке могло би здійснитися помахом чарівної палички, то, без жодних сумнівів, це був би 32-бітний ЦАП, побудований за схемою R2R. Було би неперевершеним дивом, якби обмеження фізичної і технологічної природи не забороняли побудову 24-бітного РСМ ЦАПа.

### **Принципи роботи R2R ЦАПа**

Існує безліч літератури, де пояснюються принципи роботи R2R ЦАПів, утім доволі важно знайти джерела, де ці пояснення були би чіткими і зрозумілими, а викладення матеріалу стислим. Варто обмежитися тільки двома з них. Перше – невеличка анімація (Blueprint IoT, 2025), яка допомагає зрозуміти, яким чином впорядковуються резистори, утворюючи по факту дільник напруги. Далі на рисунку (Іл. 2) показана схема 4-бітного ЦАПа; відповідно цифровий сигнал є сукупністю 4 бітів, які в певний момент часу потрапляють на вихідні піни (контакти) керівного мікроконтролера. Ці піни позначені як GPIO 0–GPIO 3 (вхідно-вихідні піни загального призначення), а також пін GND – загальний дріт або точка, яка прийнята за нульовий потенціал. Найстарший біт 3 – це пін GPIO 3.

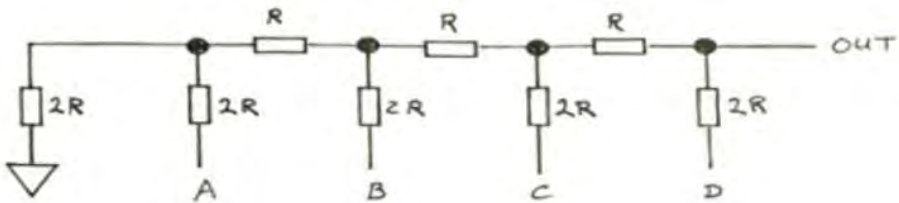
**Іл. 2.** *Схема 4-бітного ЦАП (Blueprint IoT, 2025).*

Дивлячись на цю схему, можна зрозуміти, як вона працює, і який сигнал буде на виході залежно від того, яка саме комбінація бітів потрапляє в цей момент часу на входні піни. Загалом це називається «сходова резисторна структура R2R», але чому вона нагадує сходи, стане зрозуміло, якщо цю структуру будувати побітно, починаючи з одного біта (Іл. 3):

**Іл. 3.** *Схема 1-бітного ЦАП.*

Ми не будемо коментувати, як працює цей 1-бітний ЦАП – тут немає нічого складного, натомість для початку розглянемо 4-бітний, керуючись поясненнями, наданими у другому зі згаданих джерел (IMSAI Guy, 2024), тому що перехід потім до справжнього 16-бітного ЦАПу буде цілком зрозумілим. Дивимось на схему (Іл. 4):

**Іл. 4.** Спрощена схема 4-бітного ЦАПа (IMSAI Guy, 2024).

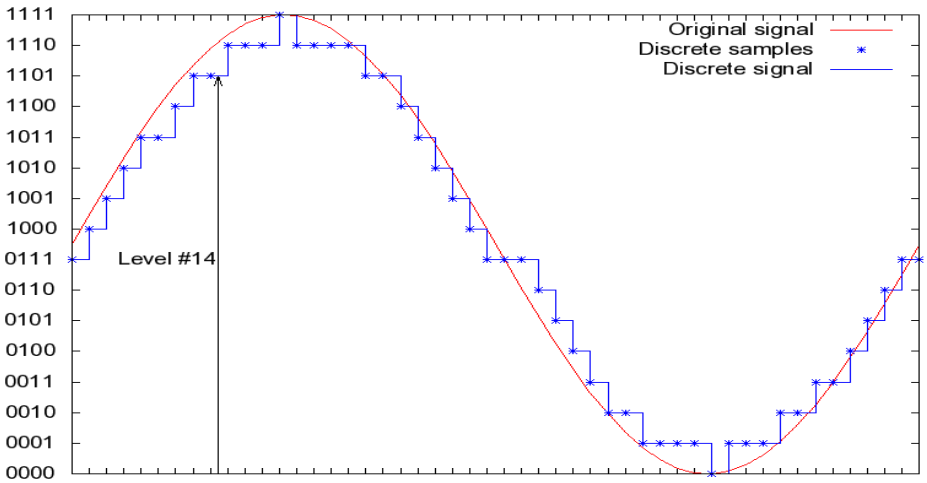


Фактично це та сама схема, тільки наведена в іншому, дещо спрощеному вигляді. І є доволі проста формула, яка дозволяє визначити напругу на виході цієї схеми:

$$V_{OUT} = \frac{A + 2B + 4C + 8D}{16}$$

Зрозуміло, що входні сигнали A, B, C, D можуть дорівнювати лише 0 або 1. Тобто 0 – це коли напруга відсутня, а 1 означає, що рівень напруги, наприклад, у точці A точно дорівнює напрузі живлення всієї схеми (наприклад, +5 вольт), яка прикладається в місці, позначеному стрілочкою ліворуч (Іл. 4). Нескладно порахувати, що існує 16 комбінацій і, відповідно, на виході напруга може становити 0, 1/16, 2/16, 3/16, ..., 14/16, 15/16 від напруги живлення. На графіку нижче – це залежність напруги аудіосигналу від часу – показано, як саме відновлюється форма звукової хвилі в момент, коли на ЦАП потрапляє код 1101, що на цьому графіку позначено як рівень 14 (Іл. 5).

### Іл. 5. Відновлений аналоговий сигнал на виході 4-бітного ЦАП



Не зовсім зрозуміло, чому автор відео (IMSAI Guy, 2024), мабуть, жартома, називає цю схему “конвертором для бідних” (таймкод 0:48). Мабуть, тому, що такий 4-бітний ЦАП можна побудувати вдома, і є багато відеороликів, де люди саме це й роблять, згодом вимірюючи напругу на виході мультиметром і радіючи від того, що теорія збігається з практикою. Інша справа, що в реальності швидкість, з якою працює подібний ЦАП, є досить високою, вона збігається із частотою дискретизації і становить 44100 операцій за секунду і більше. Утім, професійні і доволі коштовні ЦАП працюють за таким саме принципом. Хоча є й нюанси, адже серед ЦАПів R2R існує такий елітний різновид, який називається ЦАП NOS<sup>6</sup> R2R. Його ідея полягає в тому,

<sup>6</sup> NOS (Non-Oversampling) – це тип ЦАП, який перетворює цифровий звук на аналоговий за допомогою сходів резисторів без передискретизації (oversampling) та цифрових фільтрів. Цінується аудіофілами за «аналогове», тепле та природне звучання, позбавлене цифрового «дзвону».

щоб уникнути будь-якої передискретизації, бо це вважається маніпуляцією, яка (начебто) додатково спотворює сигнал, і залишатися виключно в рамках сходової структури R2R, попри значні технологічні складності у побудові резисторної матриці надвисокої прецизійності.

Якщо R2R – це насамперед точність, то сигма-дельта-модуляція – це швидкість, дуже складна математика і цифрова обробка даних. Прецизійність коштує дорого, тому сьогодні переважна більшість ЦАПів, що використовуються в різних пристроях, від мобільних телефонів до професійного аудіобладнання, застосовують сигма-дельта-модуляцію.

Схеми, за якими побудовані ЦАП, що використовують цей підхід, є набагато складнішими за R2R, тому ми не будемо їх розглядати, а лише зазначимо, що там є декілька етапів перетворення сигналу. Перший етап – це попередня цифрова обробки вхідних даних і передискретизація. Другий етап – це власне і є сама сигма-дельта-модуляція, яка включає в себе дельта-модулятор, що бере різницю, інтегратор, який сумує значення (тобто сигма), компаратор, опрацювання зворотного зв'язку і формування наднизького рівня шуму шляхом переміщення його в область дуже високих частот за межами звукового діапазону. Третій етап – це власне є крок конверсії цифрового сигналу в аналоговий, але тут застосовується високошвидкісна, переважно 1-бітна конверсія, що нагадує 1-bit R2R DAC. Четвертий етап – опрацювання щільності імпульсів аудіосигналу, яке створює ефект зміни амплітуди, а по факту зміни гучності сигналу – чим більша щільність імпульсів, тим більша гучність (Іл. 6).

**Іл. 6.** *Співвідношення щільності імпульсів та гучності.*



І це вже є перехід до музики. П'ятий, заключний етап – це аналоговий фільтр низьких частот, тут відбувається згладжування сигналу таким чином, що імпульси перетворюються на безперервну хвилову форму, а також видаляється весь зайвий ультразвуковий шум, який був витіснений у цю область частот на другому етапі. На виході всієї схеми – стерильно чистий сигнал, який дозволяє почути найдрібніші деталі виконання музичного твору, про які ми згадували на початку цієї статті. Більшість поціновувачів сходяться на думці, що ЦАП на сигма-дельта-модуляції дають топову розбірливість, хоча розбірливість і краса звучання – це різні характеристики.

Для тестового прослуховування нами був обраний *Концерт для віолончелі з оркестром* відомого українського композитора Володимира Птушкіна. Зрозуміло, що прослуховувався не саундтрек цього відео, викладеного на *YouTube* (Ehsan Tavakkol, 2020), що, до речі, є компресованим mp3-аудіо з посереднім бітрейтом 210 кбіт/с, а старий звукозапис, зроблений свого часу на державній телерадіостудії в Києві, який зберігався у власному архіві композитора. Один із авторів статті став свідком того, як на початку 2010-х років композитор Володимир Птушкин був дуже вражений, можна навіть сказати, приголомшений звучанням власного твору, який йому було запропоновано послухати на системі High End, де використовувався саме R2R конвертор, побудований на чіпах компанії *Burr-Brown*, що на той час була і є досі визнаним лідером у створенні стерео цифро-аналогових перетворювачів преміум-класу.

### **Висновки.**

Вважають, що ЦАП R2R NOS звучить набагато природніше та музично живіше, ніж будь-який ЦАП DSD із цифровими фільтрами та коригувальним зворотним зв'язком, успадкованим від його конструкції, хоча подібні ЦАП залишаються на досить високому ціновому рівні. Однак слід визнати, що не існує ЦАП без слабких місць, і навіть конструкції NOS R2R мають свої власні слабкі сторони.

Ідеальні симуляції ЦАП R2R показують чисті, чіткі, швидкі та високолінійні вихідні сигнали, а їхні характеристики аналізуються в частотній області за допомогою швидкого перетворення Фур'є<sup>7</sup> (ШПФ), яке виявляє гармоніки, побічні ефекти та відношення «сигнал / шум» реконструйованого сигналу. Проте практичні схеми R2R через неточності можуть демонструвати деякі спотворення спектру ШПФ, що іноді вимагає додаткового калібрування та вдосконалення виробництва резисторів. Також високоякісні ЦАП використовують тільки надточні фемтосекундні ( $10^{-15}$  секунди), тактові генератори з низьким джиттером, щоби запобігти помилкам синхронізації (відомим як джиттер), що викликають цифрові спотворення. Важливі й операційні підсилювачі (ОП), які використовуються одразу після головного чіпу для перетворення струму в придатний для використання сигнал напруги. І нарешті, вихідний аналоговий каскад, що служить як кінцевий буфер, який виводить сигнал на підсилювач або навушники.

Слід зазначити, що ціна, яку доводилося платити за точність схової структури R2R, традиційно була доволі високою. Для досягнення неймовірної прецизійності застосовувалися різні методи лазерного обрізання і скрупульозного зіставлення резисторів. Тому протягом тривалого часу високоякісні R2R ЦАП були доступні тільки вузькому колу поціновувачів, які мали фінансову можливість дозволити собі подібне задоволення. Утім за останні декілька років ситуація помітно змінилася, і розвиток виробництва уможливив побудову дуже якісних ЦАПів за значно меншу ціну. З'явилися нові бренди (наприклад, *Schiit Audio*, *Denafrips*), які зробили

---

<sup>7</sup> Швидке перетворення Фур'є (ШПФ, англійською FFT – Fast Fourier transformation), – це математичний метод деконструювання складної форми хвилі на її складові синусоїди. Швидке перетворення Фур'є – важливий метод вимірювання в науці про аудіо та акустику. Воно перетворює сигнал на окремі спектральні компоненти і таким чином надає інформацію про частоти сигналу (NTi Audio, 2026).

ексклюзивні пристрої доступними для широкої аудиторії, і це також спонукало інші відомі бренди, такі як той самий *Burr-Brown*, суттєво знизити ціни на власну продукцію. Тому двері у світ ексклюзивного високоякісного аудіо зараз широко відчинені.

Отже, з урахуванням розглянутих у цій статті особливостей побудови цифро-аналогових перетворювачів, **перспективою розвитку теми** може бути обговорення того, як дві різні «філософії» ЦАП схильні представляти музику або моделі її прослуховування, про які повідомляють слухачі, бо це вже є об'єктивністю, що базується на багаторічному консенсусі аудіофілів та безпосередньому досвіді використання ЦАПів, побудованих по технології R2R або дельта-сигма модуляції.

## ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Beis, U. (2024). *An Introduction to Delta Sigma Converters*. Beis.de. <https://www.beis.de/Elektronik/DeltaSigma/DeltaSigma.html> [in English].
- Blueprint IoT (2025). *R2R DAC explained | How does a digital to analogue converter works?* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=MBonjCM5\\_tE&t=4s](https://www.youtube.com/watch?v=MBonjCM5_tE&t=4s) [in English].
- Chan, K. L., Rakuljic, N. & Galton, I. (2008). Segmented Dynamic Element Matching for High-Resolution Digital-to-Analog Conversion. *IEEE Transactions on Circuits and Systems I: Regular Papers*, 55(11), 3383–3392. <https://doi.org/10.1109/TCSI.2008.2001757> [in English].
- Ehsan Tavakkol (2020). *Vladimir Ptushkin – Concerto for violoncello and orchestra*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eJgV-M6v5no> [in English].
- Embedded Staff (2004, June 23). *Sigma-delta techniques extend DAC resolution*. Embedded.com. [AspenCore Media group]. <https://www.embedded.com/sigma-delta-techniques-extend-dac-resolution/> [in English].
- Fletcher, D. (2020, April 7). *Cheap vs Expensive Digital Analogue Converters (DAC)s – Are they any good?*. Daniel Fletcher, Audio product development specialist. <https://djfletcher.co.uk/2020/04/07/cheap-vs-expensive-digital-analogue-converters-dacs-are-they-any-good/> [in English].

- Fujimori, I., Nogi, A., & Sugimoto, T. (2000). A multibit delta-sigma audio DAC with 120-dB dynamic range. *IEEE Journal of Solid-State Circuits*, 35(8), 1066–1073, <https://doi.org/10.1109/4.859495> [in English]
- IMSAI Guy (2024). *DAC resistor ladder*, #2038. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=Ron\\_ES-gPQg](https://www.youtube.com/watch?v=Ron_ES-gPQg) [in English].
- Jiale He, Xingchen Tian, Hansen Wei, Yingbo Tian, & Bingxun He (2023). An overview of principles and types of ADC and DAC. *Journal of Physics: Conference Series*, 2649: The 2023 International Conference on Mechatronics and Smart Systems, 24.06.2023, Oxford, UK, 012050. <https://doi.org/10.1088/1742-6596/2649/1/012050> [in English].
- Linear Pulse Code Modulated Audio (LPCM)* (2024). Sustainability of Digital Formats: Planning for Library of Congress Collections. <https://www.loc.gov/preservation/digital/formats/fdd/fdd000011.shtml> [in English].
- Lipschitz, S., & Vanderkooy, J. (2000). Why Professional 1-Bit Sigma-Delta Conversion is a Bad Idea. *AES 109<sup>th</sup> Convention, September 22–25, Los Angeles, California, USA*. [http://peufeu.free.fr/audio/extremist\\_dac/files/1-Bit-Is-Bad.pdf](http://peufeu.free.fr/audio/extremist_dac/files/1-Bit-Is-Bad.pdf) [in English].
- NTi Audio (2026). *Fast Fourier Transformation FFT*. <https://www.nti-audio.com/en/support/know-how/fast-fourier-transformation-fft> [in English].
- Reefman, D., & Nuijten, P. (2001). Why Direct Stream Digital (DSD) is the best choice as a digital audio format. *AES 110<sup>th</sup> Convention, May 12–15, Amsterdam, The Netherlands*, 5396. <https://aes2.org/publications/elibrary-page/?id=9902> [in English].
- SW1X Audio Design (2025). *Our Top 5 R2R DACs | AD1865 vs TDA1541 vs PCM56 vs AD1862 vs TDA1540 vs PCM58 Comparison*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FhJk8XRazgw> [in English].
- Tuijl, E., van, Homberg, J., van den, Reefman, D., Bastiaansen, C., & Dussen, L., van der (2004). A 128f/sub s/ multi-bit /spl Sigma//spl Delta/ CMOS audio DAC with real-time DEM and 115dB SFDR. In *2004 IEEE International Solid-State Circuits Conference, San Francisco, CA, USA, vol. 1* (pp. 368–369). <https://doi.org/10.1109/ISSCC.2004.1332747> [in English].
- What is the DSD audio format?* (2002–2026). Caravan Smart House. <https://hifidom.com.ua/novyny/163-dsdformat> [in Ukrainian].

**Serhii Vorontsov**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 PhD in Phys. and Math, Associate Professor,  
 the Department of Composition and Orchestration  
 email: vorontsov@num.kharkiv.ua; ORCID iD: 0000-0002-9396-0726

**Mariya Bondarenko**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 PhD in Art Studies, Associate Professor, Special Piano Department  
 email: mariya.bondarenko@num.kharkiv.ua; ORCID iD: 0000-0001-5193-2535

## **Digital audio recording concepts and trade-offs between speed and accuracy**

**Statement of the problem.** *The perception of music by listeners is dependent on the authenticity of the sound and the complexity of the musical genre. This is especially true of classical music. A digital file, as a recipe for reproducing the sound of a musical piece, contains absolutely everything, it contains every note, every emotion, every smallest detail of sound dynamics and expression. But here is the thing, the way, in which a digital recipe can be transformed into analog sound, can completely change the perception of a musical piece by listeners. And it appears that there is more than one way to produce an analog signal which eventually drives speakers to produce sound. The article examines an important technological stage in the process of playing high-quality music recordings from digital media, which is the actual transition from digital code contained in computer files (WAV or FLAC) stored on hard drives, optical discs, mobile device memory, network attached storage (NAS), streaming services, etc., to electrical voltage fluctuations that create sound waves in the space where music is listened to. This transition from digital audio to an analog signal always occurs using a device called a DAC (digital-to-analog converter).*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the article is to draw the attention of a wide audience to certain technological aspects of digital sound recording of musical works, which determine the reliability of the sound and the completeness of their perception by listeners. The authors of the article have chosen a comprehensive interdisciplinary research approach: general scientific methods of analysis and comparison (of the analog and digital principles of sound recording, two main concepts of DAC construction, R2R and sigma-delta modulation*

and oversampling, Delta-Sigma DAC), experiment (listening to a recording of a musical work) and generalization of the obtained results are applied to the specific material of modern research in the field of digital sound engineering with its physical and mathematical content (analysis of the principles of DAC operation).

Almost every modern gadget created for the needs of the consumer has a DAC in its composition, and in devices for sound recording and sound reproduction, with which musicians work today, the presence of digital-analog converters is an objective reality. At the same time, the principles of functioning of digital sound reproduction equipment usually remain “terra incognita” for the majority of the musical community, although their understanding is extremely necessary, for example, for a modern sound engineer or composer – the creator of new electronic sounds, as well as for a musicologist who resorts to the analysis of modern music. Due to the specifics of their education, musicologists still rarely address such topics in their works, while the explanations of specialists – sound engineers-researchers – loaded with professional terminology require the same in-depth specialized knowledge from their recipients. Therefore, the topic and focus of this article are undoubtedly new for the musician reader, and the new knowledge he or she gains can be applied in the practice of sound engineering, musical composition, musicological and musical-acoustic research.

**Research results.** Two basic concepts for building a DAC were considered, namely the old-school R2R ladder architecture versus the latest sigma-delta modulation and resampling (Delta-Sigma DAC), which is used to convert digital data with a higher quantization depth of 16-24 bits into a high-speed single-bit stream. The advantages of each concept in terms of sound fidelity were highlighted, as well as why the records may sound different when playing music. The Concerto for cello with orchestra by the famous Ukrainian composer Volodymyr Ptushkin was selected for the test listening. It is clear that the soundtrack of this YouTube video was not listened to, which, by the way, is compressed mp3 audio with a mediocre bitrate of 210 kbit/s, but an old sound recording made at the time at the Kyiv State TV and Radio Studio, which was kept in the composer's own archive. One of the authors witnessed how, in the early 2010s, the composer V. Ptushkin was very impressed, one might even say stunned, by the sound of his own work, which he was offered to listen to on a High End system that used an R2R converter built on chips from the Burr-Brown company, which at that time was and still is a recognized leader in creating premium stereo digital-to-analog converters.

**Conclusion.** If R2R is primarily about accuracy, sigma-delta modulation is about speed, even more complex mathematics and digital data processing. Precision comes

*at a high cost, so today, the overwhelming number of DACs in wide variety of devices, from mobile phones to professional audio gear use sigma-delta modulation. It should be noted that the concept of an audio digital-to-analog converter is broader than just of a specialized integrated microchip soldered to the motherboard of the device that implements mathematical conversions of digital code into an audio signal, it is also the device itself as a whole (a separate DAC, audio interface, etc.). So, the quality of music playback depends not only on the microchip itself, but sometimes even more so on the quality of other components that make up the entire device.*

**Key words:** *digital audio; music recordings; digital-to-analog converter; R2R DAC; ladder structure; sigma-delta modulation.*

*Стаття надійшла до редакції 5.05.2026,  
рекомендована до друку 1.06.2026, оприлюднена 29.06.2026.*

Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського

## **ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ**

ВИП. 79

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 29.06.2026 р. Формат 60 x 84 1/16  
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 13,7. Обл. вид. 13,8.  
Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРСЬКОГО

