

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; ORCID iD: 0000-0002-1881-6011

Ковтонюк Валерія Леонідівна

доктор філософії, музикознавиця (Лондон)
e-mail: 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 XX–XXI 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 XX–XXI 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, слідує 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
- 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 [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/subbmusica.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 20th – early 21st 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].
- Miniature filmowe do muzyki klasycznej* [Film miniatures for classical music] (n.d.). TV Studio Filmów Animowanych. <https://tvfsa.com/5185-miniature-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 20th and 21st 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 20th and 21st 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 21st 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.*