

ISSN 2519-4496

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

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

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти

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

Збірник наукових статей
Collection of Research Papers

Заснований у 1998 році

Founded in 1998

Випуск 75
Issue 75

Харків | Kharkiv
2025

УДК 78.03
UDC 78.03

P 78

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (*Протокол № 12 від 27 червня 2025 року*)

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (*Protocol No. 12 of June 27, 2025*)

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

Ідентифікатор медіа: **R30-02498.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Редколегія підтримує 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 інших інформацій.

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. 75. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2025. 348 с. ISSN 2519-4496

Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education: collection of articles. Issue 75. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts ; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2025. 348 p. ISSN 2519-4496

Закінченість авторів – музикантів різних спеціалізацій – питаннями професійної самореалізації та освіти визначила зміст першого розділу збірника; у другій його частині фокус уваги зміщується на сферу інтерпретації як уживання буттєвої парадигми постмодерної доби. Видання адресоване науковцям і фахівцям у музичній сфері, аспірантам і студентам вищих мистецьких навчальних закладів та може бути цікавим любителям мистецтва

The interest of the authors – musicians of various specializations – in issues of professional self-realization and education determined the content of the first section of the collection; in its second part, the focus of attention shifts to the sphere of interpretation as an expression of the existential paradigm of the postmodern era. 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 (Nikolaievskia Yuliia) – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційної діяльності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-7256-4214>

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EDITOR IN CHIEF

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

EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЗМІСТ

Розділ 1. Аспекти музично-професійної діяльності

Нікітська Є. С.

Постать концертмейстера в сучасному музикологічному дискурсі: вектори осмислення	9
---	---

Волик О. О.

Мотиваційні стратегії у підготовці піаністів до камерно-ансамблевого виконавства	27
---	----

Воскобойніков Я. В.

«Ареал гри» сучасного піаніста	46
--------------------------------------	----

Чикалова О. Ю.

Реконструкція досвіду укладання аудіоантології «Mendelssohn: Geistliche Chorwerke»	65
---	----

Маркович М. І.

Роль креативного мислення в професійній діяльності співака	82
--	----

Янь Сіхань

Вокальна мова і мислення співака як когнітивна проблема (на матеріалі оперних партій сопрано)	95
--	----

Цзян Цінь

Творчість китайських сопрано в аспекті глобалізаційних процесів	107
---	-----

Висовень А. В.

Універсальний підхід у професійній освіті як шлях до самореалізації виконавців на духових інструментах	121
---	-----

Хань Вей

Саксофон у творчості китайських композиторів: від академічної традиції до культурної інтеграції	135
--	-----

Кужба М. Д., Юрченко О. П.

Професійна цимбальна творчість другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століття: стильовий вимір	149
--	-----

Аулова А.С.

Техніка <i>glissando</i> в новітньому цимбальному репертуарі	166
--	-----

Розділ 2. Музичний текст та інтерпретація

Коваль В. М.

Специфіка лібрето опери Дж. Верді «Трубадур» як інтерпретаційний чинник	190
---	-----

Анісімова Т. В.

Інтерпретація образу Джоконди з однойменної опери А. Понкієллі в контексті італійської оперної традиції XIX століття	205
--	-----

Зуєв С. П.

Реалізація естетичних принципів музичного театру В. Фельзенштейна в екранізації опери Л. Бетховена «Фіделіо» (1956)	223
---	-----

Чернявський І. В.

Каприси для скрипки соло Ж.-Ф. Мазаса: антологія віртуозності	241
---	-----

Потоцький С. Г.

Виконавська поетика фортепіанної музики Польщі (1880–1925): мовностильовий дискурс	267
--	-----

Борух І. М.

Концертні твори для труби Андре Жоліве як етап у трансформації жанру у XX столітті	285
--	-----

Мартьянов Є. В.

«À la manière de...» для тромбона Жана-Мішеля Дефая: стилістичні особливості реалізації в сучасному контексті	299
---	-----

Дмитриченко А. В.

Соната для труби і фортепіано Еріка Івейзена: звуковий образ та виконавські стратегії	316
---	-----

Карачевцев Д. О., Лозенко К. О.

Сюїта для віолончелі соло «Сім простих світанків» Віктора Рекала: досвід виконавського аналізу	333
--	-----

TABLE OF CONTENTS

Section 1. Aspects of musical professional activity

Yevheniia Nikitska

The figure of an accompanist in modern musicological discourse: vectors of comprehension	9
--	---

Oleksii Volyk

Motivational strategies in the training of pianists for chamber ensemble performance	27
--	----

Yakiv Voskoboinikov

“The Playing Area” of the contemporary pianist	46
--	----

Olha Chykalova

Reconstruction of the experience of compiling the audio anthology “Mendelssohn: Geistliche Chorwerke”	65
---	----

Mykhailo Markovych

The role of creative thinking in the professional activity of a singer	82
--	----

Yan Sihan

Vocal language and the singer’s thinking as a cognitive problem (based on opera soprano roles)	95
--	----

Jiang Qin

The creativity of Chinese sopranos in the aspect of globalization processes	107
---	-----

Andrii Vysoven

Universal approach in professional education as a way to self-realization of wind instrument performers	121
---	-----

Han Wei

The saxophone in the works of Chinese composers: from academic tradition to cultural integration	135
--	-----

Mykhailo Kuzhba, Olha Yurchenko

Professional cimbalom art of the second half of the 20 th – first quarter of the 21 st century: a stylistic dimension	149
---	-----

Anna Aulova

The technique of glissando in the modern cimbalom repertoire	166
--	-----

Section 2. Musical text and interpretation

Veronika Koval

The specificity of the libretto of G. Verdi's Opera "Il Trovatore" as an interpretive factor	190
--	-----

Tetiana Anisimova

Interpretation of Gioconda's image in A. Ponchielli's same name opera in the context of the Italian 19th-century opera tradition	205
--	-----

Serhii Zuiev

Implementation of the aesthetic principles of W. Felsenstein's musical theatre in the screen adaption of L. Beethoven's opera "Fidelio" (1956)	223
---	-----

Ihor Cherniavskyi

Caprices for Solo Violin by J.-F. Mazas: an anthology of virtuosity	241
---	-----

Stanislav Pototskyi

Performance poetics of Polish piano music (1880–1925): a language-style discourse	267
---	-----

Ihor Borukh

André Jolivet's concert works for trumpet as a stage in the transformation of the genre in the 20 th century	285
---	-----

Yevhenii Martiianov

Jean-Michel Defaye's "À la manière de..." for trombone: stylistic features of implementation in the modern context	299
--	-----

Artem Dmytrychenkov

Eric Ewazen's <i>Sonata for Trumpet and Piano</i> : sound image and performance strategies	316
--	-----

Denys Karachevtsev, Kateryna Lozenko

Suite for solo cello "Seven Simple Dawns" by Viktor Rekalov: an experience of performance analysis	333
--	-----

Розділ 1. АСПЕКТИ МУЗИЧНО-ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

УДК 780.616.42:781.66]:78.071.3'06

DOI 10.34064/khnum1-75.01

Нікітська Євгенія Семенівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужений діяч мистецтв України, професор,
завідувач кафедри концертмейстерської майстерності

e-mail: lipatti175@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-0123-7996

Постать концертмейстера в сучасному музикологічному дискурсі: вектори осмислення

У статті діяльність концертмейстера позиціонована як одна з основ фахової освіти та формування, кристалізації й діяльній творчій реалізації виконавської концепції твору. Мета статті – окреслення актуальних тенденцій музикологічного дискурсу щодо осмислення специфіки та місця постаті концертмейстера – зумовлена сучасним піднесенням виконавського мистецтва й змінами в художній практиці та мистецькій освіті. Застосовано настанови системного дослідницького підходу з опорою на методи аналізу та синтезу. Виявлено що сучасний музикологічний дискурс увиразнює: утвердження інтегративності, поліфункціональності, самодостатності, фундаментального значення постаті концертмейстера в художньому опануванні світу; тенденцію уточнення пов'язаних з означеною проблематикою дефініцій; системну специфіку діяльності концертмейстера; увагу до психологічних основ поліфункціональності концертмейстера, значення психологічної та комунікативної компетентностей та їх структуризації; обґрунтування нових компетентностей, вимірів діяльності, значущості й специфіки контрольованої антиципації, концертмейстерської інтуїції, прогностичної функції та системи рівнів її реалізації в умовах діджиталізації та модернізації мистецької освіти.

Ключові слова: концертмейстер; концертмейстерська діяльність; компетентність; виконавська діяльність; дослідницький плюралізм.

Постановка проблеми.

Шлях визнання місії концертмейстера в історико-музичному процесі позначений складністю, зумовленою не тільки тривалою усталеністю думок щодо її «вторинності» в контексті професійної освіти й художньої практики. Складність цього шляху детермінується і сучасним визнанням її фундаментального значення, функціональної багатомірності постаті концертмейстера, поза якою унеможливорюється, з одного боку, освітній процес і виховання творчої особистості музиканта – ансамбліста й соліста, з іншого боку – формування, кристалізація та креативна діяльнісна реалізація виконавської концепції музичної композиції та її концертна, сценічна репрезентація.

Разом із сучасною тенденцією емансипації виконавського мистецтва, яка зумовлює делегування виконавцеві, зокрема й концертмейстеру, функцій творця виконавського тексту, та специфікою художньої практики сьогодення, коли «вимоги до піаніста-корепетитора змінилися суттєво і практично привели до виникнення майже нової професії – вокального коуча, тренера-репетитора співаків» (Чібісов, 2024: 228), це спонукає до узагальнення накопиченого музикологічним знанням доробку з осягнення сутності й особливостей функціонування концертмейстера, яке слугуватиме кардинальному переосмисленню його місії та перспективному формуванню нових траєкторій його діяльності у контексті освітнього процесу та в царині художньої виконавської рефлексії.

Останні дослідження і публікації засвідчують, що широке коло питань концертмейстерської діяльності є перманентно актуальним у музикологічному дискурсі. Насамперед його загальним маркером є акцентуація іманентних якостей концертмейстера: високого рівня професіоналізму як нерозривної єдності технічного виміру, що передбачає знання специфіки як вокального (сольного, ансамблевого, хорового), так і інструментального (у різноманітті його тембрових царин) виконавства, та інтелектуальної складової, що спирається на масштабні та глибокі знання жанрової, стильової, виконавської специфіки музичних творів різних історико-культурних епох і творчу інтерпретацію їхніх

сміслових «кодів», як і високий ступінь опанування психології виконавства й музичної педагогіки.

Показовою рисою музикологічного доробку щодо постаті концертмейстера є також наголос на багатовимірності його діяльності. «Він і творець-виконавець, і педагог, і психолог, але водночас усе це використовує, реалізуючи своєрідність власної індивідуальності та в узгодженні з особистістю співака-виконавця в навчальних, концертних і конкурсних програмах» (Кретов, Новік-Кретова, 2017: 59). Саме унікальна поліфункціональність мистецтва концертмейстера, його безпосередня дотичність до фактично всіх без винятку царин професійної освіти й виконавства – чинник такої ж унікальної плюралістичності спрямувань його музикознавчого дослідження.

У цій різноспрямованості видається можливим зафіксувати пріоритетність проблемних спрямувань, які умовно можна визначити як *прикладне* та *самостійне*. У контексті прикладного спрямування концертмейстерська діяльність постає у зв'язку з питаннями професійного становлення музикантів, фахової підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва та маркується певною інерцією її позиціонування як вторинно-допоміжної (Бондаренко, 2020; Демидова, 2020; Кушнір, Кравченко, & Щербакова, 2022; Лузан, & Самолук, 2020; Мітева, & Врубель, 2022 та ін.). Самостійне спрямування, резонуючи із сучасними тенденціями піднесення виконавського мистецтва, демонструє спрямованість на осмислення специфіки виконавських вимірів постаті концертмейстера, утвердження її значущості, зокрема у контексті ансамблевої діяльності як основи творення художньої цілісності (Бойко, 2018; Журавльова, 2023; Інютючкіна, 2012; Калашникова, 2024; Кретов, & Новік-Кретова, 2017; Молчанова, 2015; Повзун, 2009; Чібісов, 2024; Харченко, 2019 та ін.).

Різноспрямованість практики і поліфункціональність постаті концертмейстера, завдяки яким питання його діяльності корелюють із численними актуальними площинами музикології, детермінують і наявність певних лакун у вивченні концертмейстерського мистецтва, що зауважують і власне науковці. Зокрема, Н. Бойко (2018: 270) зазначає,

що музикологічну презентацію феномена концертмейстерського мистецтва вирізняє «...відсутність загальноприйнятих, усталених визначень, відповідних до сучасного етапу його існування та водночас до його універсалізму, багатовимірності та функціонального різноманіття...». Підкреслимо, що необхідність заповнення цих лакун, водночас із потребою в осмисленні тих викликів, що постають перед концертмейстерським мистецтвом у просторі освіти й художньої практики, *актуалізують* виявлення провідних векторів музикологічного опанування проблематики його сутності й місії сучасного концертмейстера, зокрема в межах запропонованої розвідки.

Мета статті полягає в окресленні сучасних тенденцій музикологічного дискурсу щодо осмислення специфіки та місця постаті концертмейстера.

Методологія дослідження. Поставлена мета передбачає опору на методи аналізу та синтезу, а також настанови системного дослідницького підходу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Зберігаючи традицію «прикладного» позиціонування місії концертмейстера та пріоритетну для цієї царини тенденцію проєкціювання специфіки його постаті в технічну сферу, сучасне музикологічне знання демонструє перманентну увагу до питань професійної майстерності, із якою насамперед пов'язуються навички читання з аркуша та випереджаючого мислення, транспонування та фактурної й ансамблевої взаємодії, гнучкого темпового й динамічного реагування, а також синхронізація виконавських зусиль, корегування виконавської підготовки твору та його сценічна репрезентація на основі цілісного концептуального осягнення.

Відаючи належне постаті концертмейстера як необхідного, фундаментального за значущістю компонента виконавської діяльності, що тривалий час «скромно» перебував на маргінесі уваги та набував визнання як вторинно-допоміжний, сучасна музикологічна думка тяжіє до обґрунтування концертмейстерського мистецтва як феномена інтегративного характеру, що має всеохопне значення в просторі

музичної культури. Перехід цього «рубікону» певним чином маркує дослідження Т. Молчанової, яке демонструє спрямованість на висвітлення феноменологічної та онтологічної специфіки постаті концертмейстера та стверджує необхідність і актуальність «розуміння мистецтва піаніста-концертмейстера як пріоритетної галузі спільного виконавства, що забезпечує його високу ефективність через досягнення історичного процесу еволюції цього фаху, суспільно-значущих художніх цінностей кожної епохи, формування відповідної системи іманентних навичок і знань та її конструктивного використання, яке би скеровувалося у річище самовдосконалення та належного творчого рівня спільного виконавського процесу» (Молчанова: 2015: 27).

Актуалізація феноменологічного модусу дослідження концертмейстерського мистецтва зумовлює, з одного боку, увагу до його дефініційних обривів. Затребуваність їх уточнення викликана сучасною необхідністю усунення своєрідної поняттєвої дихотомічності. Вона є результатом балансування музикологічної думки між поняттями «акомпаніаторство», яке фактично зводить концертмейстерську діяльність до суто технічного супроводу виконавця-соліста і передбачає безумовну пріоритетність останнього, та «концертмейстерство», яким визначається феномен інтегративного та компетентнісно варіативного характеру (Бойко, 2018: 266) та водночас вищий художньо-артистичний рівень фортепіанно-ансамблевої гри (Повзун, 2009: 93).

З іншого боку, марковане раніше педагогічними «наголосами», досягнення специфіки мистецтва концертмейстера в сучасному музикологічному дискурсі демонструє тяжіння до обґрунтування його як системного явища. Проте різноманіття дослідницьких спрямувань зумовлює і плюралізм думок щодо структурних компонентів концертмейстерського мистецтва як системи: Л. Повзун (2009: 10) виокремлює педагогічну, психологічну, сценічно-виконавську, ансамблево-узгоджуючу та почуттєво-рефлексивну, Н. Журавльова (2023: 28) – виконавську, педагогічну, психологічну, імпровізаторську, Н. Інютчкіна (2012: 124). – теоретичну, технологічну, художню, комунікативно-психологічну складові.

Сучасний музикологічний дискурс вирізняє не тільки уточнювальний, деталізуючий модус обґрунтування структурної специфіки концертмейстерської діяльності. Як суголосний її багатовимірності, постає і генералізуючий, інтегруючий, узагальнювальний модус, спрямований, зокрема, на визначення тезауруса концертмейстера як «підґрунтя й умови реалізації його творчого потенціалу» (Калашникова, 2024: 35). Демонструючи вихід за суто професійні межі та характеризуючи тезаурус концертмейстера як складну ієрархізовану систему, виокремлюються насамперед загальні світоглядні настанови: «...осмислений життєвий досвід, результати духовної та матеріальної діяльності людини в різних сферах, знання в різних галузях, накопчені й систематизовані людиною протягом життя» (там само: 37). В обґрунтуванні компонентів музичного виміру тезауруса концертмейстера як упорядкованої системи «знань у теоретичному й історичному розрізах із гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів; знань про стилі та жанри, етапи розвитку музичного мистецтва; системи музичної мови» (там само) акцентуються її перманентна рухливість і мобільність, постійна поповнюваність. Третій вимір тезауруса концертмейстера пов'язаний із аспектами його професійної діяльності – технічним, виразовим, теоретичним, історичним, навчальним, концертним, сольним і ансамблевим (там само).

Сутнісною рисою музикологічного дискурсу останніх років з питань специфіки концертмейстерської діяльності видається зміщення фокусу уваги на ті проблемні площини, формування яких зумовлено кардинальними зрушеннями в сучасному освітньому просторі та системними змінами в процесі підготовки нової генерації інтелектуальної еліти. Трансформаційні процеси в системі сучасної вищої, зокрема й мистецької, освіти, поступове витіснення знаннєвої парадигми компетентнісною, зростання вагомості самостійної роботи здобувачів вищої освіти, спрямованість на розвиток критичного мислення тощо стали імпульсами формування нових модусів музикологічного дискурсу, позначених орієнтацією на обґрунтування специфіки компетентнісного кола концертмейстерської діяльності.

Один із них пов'язаний із осмисленням психологічних настанов поліфункціональності концертмейстера, специфіка яких вбачається в нерозривному поєднанні таких складових процесу його творчої самореалізації, як педагогічна – освітня та виховна; творчо-інтелектуальна – інтерпретаційна та концептуальна; виконавська – у різноспрямованості її проявів. Така багаторівневність водночас із кардинальними зрушеннями в художній практиці, зумовленими експериментальними переосмисленнями й індивідуалізацією музичної мови, пошуками нових тембральних вимірів соносфери сучасного музичного мистецтва, компонентів палітри виразних засобів та механізмів художньої комунікації, інспірованих, зокрема, тенденцією театралізації виконавства, багаторазово актуалізує необхідність досягнення психологічних настанов концертмейстерства.

Н. Панасюк, певним чином спираючись на засади системного підходу, акцентує в контексті сучасного освітнього процесу й художньої практики значущість місії концертмейстера та іманентну вагомість у ній саме психологічної компетентності. На думку дослідниці, компетентність концертмейстера «неодмінно має включати не лише операційно-виконавські уміння та навички, але й навички виконавської орієнтації, емпатійні здібності, що дозволить <...>, використовуючи цілий комплекс виконавсько-інтонаційних технічних засобів, а також виконуючи психолого-педагогічну функцію, здійснювати позитивну інструментально-виконавську підтримку соліста у процесі спільного музикування» (Панасюк, 2020: 195).

Системний підхід стає для дослідників і чинником структуризації психологічної компоненти компетентнісного кола, де виокремлюються: ансамблева увага, специфіка якої полягає в навичках розподілу виконавських зусиль між усіма учасниками творчого процесу; психологічна реакція, зокрема здатність до миттєвої корекції виконання; спрямованість на спільне формування творчої концепції (Кушнір, Кравченко, & Щербакова, 2022).

Дотичним до психологічного вектора осмислення специфіки постаті концертмейстера є актуалізований сучасною музикологією

комунікативний вектор. Зазначимо, що інтенсифікація розвідок щодо комунікативних вимірів концертмейстерської діяльності, як видається, не є випадковою і такою, що детермінована винятково індивідуальною дослідницькою зацікавленістю. Адже піднесення виконавського мистецтва, коли кожен із учасників виконавського процесу постає в дихотомічній єдності особистісного та колективного ракурсів інтерпретування твору, та індивідуалізація траєкторій мистецької освіти проблематизують питання специфіки творчої художньої комунікації. Позиціонуючи діяльність концертмейстера як «наочне втілення ідеї комунікативного універсалізму в музичному мистецтві» (Опарик, 2024: 66), науковці констатують, що в «системі смислових координат музичного спілкування структура комунікативно-психологічних відносин у мистецькій діяльності піаніста-концертмейстера постає у вигляді тісно взаємопов'язаних сторін єдиного художнього організму, що інтегрує різноманітні діалогічні зв'язки між концертмейстером, солістом, композитором та слухачем на основі виконуваного твору» (там само: 67).

Багатовимірність концертмейстерської діяльності спонукає дослідників до виокремлення в її комунікативному аспекті соціально-психологічного, морально-етичного, естетичного й технологічного вимірів і таких компонентів, як комунікативні здібності, уміння, знання і досвід, а також професійне мислення (Харченко, 2019: 123).

Зазначимо, що системні зміни в освіті, зумовлені переформатуванням усталених алгоритмів комунікації та підвищенням значущості й інтенсивності дистанційних форм набуття освіти, значною мірою проблематизують збереження усталеного функціонального кола й алгоритмів діяльності концертмейстера. Її інноваційним компонентом стає впровадження інформаційних комп'ютерних технологій, інтенсивність якого корелює із мобільністю сучасної освіти, зокрема мистецької, у пошуку відповідей на нові виклики, пов'язані з необхідністю «забезпечення здобувачів вищої освіти якісним музичним аудіосупроводом, який вони могли б використовувати на індивідуальних заняттях з різних освітніх компонент онлайн і у самостійній роботі» (Мітева, & Врубель, 2022: 236).

Наголосимо, що потенційні деструктивні моменти комунікації, яка є надважливою в контексті мистецької освіти, емоційний дисбаланс, що позначає «відкладене» у часі та просторі спілкування, ускладненість виникнення емпатичної компоненти як чинника формування творчої спільності виконавського колективу, його почуттєвої консолідації, разом із можливими суто технічними нюансами (зокрема недоліками трансляції звуку й зображення, затримками у часі), є тими неприємними «супровідними втратами», що пов'язані із вимушеною «модуляцією» освіти у діджиталізований простір. Солідаризуємося із тезою К. Підпорінової (Підпорінова, 2023: 133) щодо деструкції єдності психоемоційного стану виконавців в умовах їх перебування по різні боки екрану, руйнації підвалини досконалості виконавського ансамблю – спільності емоційно-почуттєвого творчого простору.

З огляду на зміни формату творчої комунікації, її «модуляції» у формат цифрових платформ *Moodle*, *Google Meet*, *Microsoft Teams*, *Zoom*, *Viber*, *WhatsApp*, *Telegram* і т. п., дослідниками пропонуються і новітні механізми комунікування – запис мелодії твору (для вокалістів), супроводу твору із дублюванням мелодії, супроводу твору без дублювання вокальної партії (зокрема в різних темпових градаціях) і остаточного фортепіанного «пласта» твору в концертному варіанті (Лузан, & Самолук, 2020: 94; Мітєва, & Врубель, 2022: 236), та констатується необхідність розширення компетентнісного кола концертмейстера – «...володіння інформаційними технологіями, зокрема мультимедійними, мінімальними навиками в області звуорежисури...» (Бондаренко, 2020: 316).

Психологічний і комунікативний вектори музикологічної думки з питань концертмейстерської діяльності та її спрямованість на висвітлення особливостей її реалізації в дистанційному форматі створюють проблемний вузол, у якому увиразнюється тяжіння науковців до дослідження психологічних вимірів процесу спільної творчої діяльності. Зазначимо, що «передбачення» подальшого розгортання музичного процесу на основі високого рівня осмислення його закономірностей та здатності до миттєвої оцінки його перебігу традиційно

позиціонується як компонент професійної культури концертмейстера. Специфічні умови дистанційного навчання та перенесення художньої практики в онлайн-формат (особливо при потенційній часовій десинхронізації виконавських дій) надають і «випереджаючому мисленню», і проблематиці формування психологічної аури виконавського процесу особливої гостроти. На рівні наукової рефлексії це увиразнюється в наявному в сучасній музикології розширенні поняттєвого кола, пов'язаного із концертмейстерською діяльністю, обґрунтуванні значущості й специфіки контрольованої антиципації та концертмейстерської інтуїції.

Постаючи в єдності звукового та рухового контролю дрібних деталей власного виконання концертмейстером фортепіанної партії згідно зі сформованими концепцією та ідеалом репрезентації твору, контрольована антиципація необхідно передбачає і здатність до миттєвої корекції виконавського процесу, що в контексті сценічної діяльності «нівелює проблему хвилювання і допомагає дієво користуватися інструментами більш складної системи емоційного інтелекту саме завдяки концентрації на передбаченні та вирішенні конкретних завдань» (Оболенська, 2023: 74). Поняття «концертмейстерська інтуїція» пов'язується науковцями з іманентною маркованістю ансамблевого музикування творенням «єдиного психоемоційного поля між учасниками ансамблю або солістом та концертмейстером» (Журавльова, 2023: 29), а також із визнанням психічної енергії та думок виконавців як стійких носіїв певною мірою позасвідомої інформації, що «притягує до себе близькі за змістом та емоційним наповненням думки-форми» (там само). На засадах системного підходу, позиціонуючи концертмейстерську інтуїцію як чинник забезпечення невербальної емоційно-почуттєвої компоненти та акцентуюючи її виняткову значущість у просторі сценічної репрезентації твору, дослідники виокремлюють такі її складові, як здатність до мобільності реакції, емоційна сконцентрованість, почуття ансамблевої узгодженості, а також «почуття соліста, професійні знання та професійні навички» (там само).

Інноваційність форматів творчої самореалізації концертмейстера інспірує науковців і на винайдення нових її функціональних параметрів. Так, В. Демидова обґрунтовує значущість прогностичної функції (що, на наш погляд, резонує із акцентуванням ролі антиципації та інтуїції як маркерів постаті концертмейстера) та визначає її як атрибут концертмейстерського мистецтва, «стратегічний вектор педагогічного процесу і виконавської співтворчості..., суть якого полягає в розпізнаванні і підтримці творчих намірів та ініціатив партнерів у процесі спільного музикування» (Демидова, 2020: 129). Відбиваючи вагомість системного підходу та тенденції деталізації дослідження окремих вимірів концертмейстерського мистецтва, науковиця здійснює структурування його прогностичного виміру, який конкретизується «на таких рівнях діяльності концертмейстера: розумовому (аналітичність, усвідомленість, гнучкість і перспективність мислення), емоційно-психологічному (емоційна чуйність і мобільність психічних реакцій), вербальному (адекватне словесне оформлення цілей і завдань), практично-дієвому (створення ситуативного комплексу)» (там само: 130).

Водночас у сучасному музикологічному дискурсі як новаційна його ознака виявляється тенденція до розширення раніше усталених обріїв компетентнісного кола концертмейстера організаційною, науково-дослідницькою, методичною тощо компетентностями, актуалізованими в просторі сучасної мистецької освіти (Бондаренко, 2020). Як особливо затребуваний та співзвучний індивідуалізації освітніх траєкторій, позиціонується саме методично-методологічний вимір, що спонукає науковців до створення моделі методологічної культури концертмейстера. На засадах системного осягнення визначаються такі її компоненти: аналітико-прогностичний (зокрема пов'язаний із аналізом і прогнозуванням розвитку професійних здібностей студентів), проєктний (сенс якого полягає в самостійному осягненні сутності власної професійної діяльності та формуванні її шляхів) та рефлексивний (який забезпечує професійну саморефлексію) (Харченко, 2021: 103).

Висновки.

Сучасний плюралізм стратегій дослідження постаті концертмейстера резонує з такими маркерами його діяльності, як поліфункціональність і багаторівневність. Характерними рисами сучасного музикологічного дискурсу щодо мистецтва концертмейстера є:

- збереження *прикладного модусу* його осягнення – уваги до педагогічних, технічних вимірів концертмейстерської діяльності, що позиціонується як вторинно-допоміжна;

- інтенсифікація *самостійного модусу* вивчення концертмейстерської практики – утвердження її інтегративності, поліфункціональності та фундаментального значення в художньому опануванні світу, самостійності й самодостатності діяльності концертмейстера як основи художньої цілісності виконання твору; уточнення дефініційних параметрів, пов'язаних з «паралельним» обігом понять «акомпаніаторство» та «концертмейстерство».

- Тяжіючи до обґрунтування *системної специфіки* діяльності концертмейстера, сучасна музикологічна думка демонструє плюралізм визначення її структурних складових та водночас формування її генералізуючого осягнення на основі поняття «тезаурус» як ієрархічного співвідношення індивідуальних смисложиттєвих, музично-теоретичних та музично-технічних вимірів.

Кардинальні зміни в сучасному освітньому просторі та художній практиці є чинниками актуалізації на рівні наукової рефлексії *нових проблемних площин*, які пов'язані:

- з осмисленням психологічних настанов поліфункціональності концертмейстера;

- утвердженням значущості психологічної та комунікативної компетентностей і їх структуризацією;

- упровадженням інформаційних комп'ютерних технологій, зокрема у зв'язку із загрозами потенційної деструкції комунікації та технічними складнощами, які зумовлені пріоритетом новітніх діджиталізованих механізмів комунікування та детермінують актуальність «позапрофесійних» компетентностей концертмейстера;

– розширенням поняттєвого кола, пов'язаного із концертмейстерською діяльністю й обґрунтуванням значущості і специфіки контрольованої антиципації та концертмейстерської інтуїції.

Сучасний музикологічний дискурс також демонструє увагу до:

– оновлення функціональних параметрів постаті концертмейстера, що виявляється, зокрема, в обґрунтуванні значущості прогностичної функції та системи рівнів її реалізації;

– утвердження нових обривів компетентнісного кола концертмейстера у зв'язку із появою нових вимірів його діяльності в контексті модернізації мистецької освіти.

Перспективи подальших досліджень обраної теми полягають у висвітленні шляхів опанування новітніх цифрових технологій у контексті діяльності концертмейстера як чинника забезпечення освітнього процесу та художньої практики.

ЛІТЕРАТУРА

- Бойко, Н. (2018). Феномен концертмейстерського мистецтва в контексті наукової рефлексії. *Культура України*, 59, 264–273.
- Бондаренко, А. І. (2020). Робота концертмейстера в навчальних закладах країни: компетентнісний аспект. *Молодий вчений*, 10(86), 314–317. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-10-86-64>
- Демидова, В. Г. (2020). Прогностична функція професійної діяльності піаніста-концертмейстера у класі вокалу. *Музичне мистецтво і культура*, 30(1), 125–130.
- Журавльова, Н. (2023). Концертмейстерська інтуїція: до сутності поняття. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 26–31. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-4>
- Інюточкіна, Н. В. (2012). Діапазон діяльності концертмейстера вокально-фортепіанного дуету. *Вісник ХДАДМ*, 14, 124–126.
- Калашникова, А. (2024). Тезаурус концертмейстера: системний підхід. *Слобожанські мистецькі студії*, 1(4), 35–39. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.7>
- Кретов, А., & Новік-Кретова, І. (2017). Феномен піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі: діалог історії й сучасності. *Культурологічна думка*, 12, 56–63.

- Кушнір, К., Кравченко, І., & Щербакова, Л. (2022). Творча взаємодія викладача та концертмейстера як важливий фактор формування фахових компетентностей майбутніх диригентів. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 47(3), 170–175. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-3-27>
- Лузан, О. В., & Самолук, В. М. (2020). Специфіка роботи концертмейстера в умовах дистанційного навчання. *Імідж сучасного педагога*, 6(195), 92–95. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-6\(195\)-92-95](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-6(195)-92-95)
- Мітева, А., & Врубель, Г. (2022). Використання інноваційних технологій та особливості роботи концертмейстера в умовах дистанційного навчання з вокально-хорових дисциплін. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 47(3), 234–239. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-3-38>
- Молчанова, Т. О. (2015). *Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика*. (Монографія). Львів: Ліга Пресс.
- Оболенська, М. М. (2023). Контрольована антиципація як психологічна настанова піаніста-концертмейстера (на прикладі Сонати № 2 для скрипки і фортепіано М. Равеля). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 66, 61–78. DOI: 10.34064/khnum1-6604
- Опарик, Л. (2024). Комунікативні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 79(2), 62–67. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-9>
- Панасюк, Т. (2020). Психологічна компетентність концертмейстера та її роль у підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва до концертних виступів. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 32(2), 195–199. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/32.214697>
- Підпорінова, К. (2023). Цифрові технології у навчанні концертмейстера: практичний вимір. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 67, 126–147. DOI: 10.34064/khnum1-6708
- Повзун, Л. (2009). *Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера*. Одеса: Фотосинтетика.
- Харченко, Ю. Т. (2019). Комунікативна компетентність концертмейстера закладу вищої освіти як умова успішної професійної діяльності. *Інноваційна педагогіка*, 19(2), 121–124. DOI: <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-19-2-26>
- Харченко, Ю. Т. (2021). Методологічна культура концертмейстера закладу вищої освіти: структурні компоненти, зміст. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*, 84(2), 101–105. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2021.84.2.21>

Чібісов, В. (2024). Сучасна трансформація професії піаніста-концертмейстера: коуч вокалістів. У зб.: І. Пілатюк, О. Басса (ред.), *Концертмейстерська діяльність: історія, персоналії методика*, сс. 228–232. Одеса: Гельветика.

REFERENCES

- Bondarenko, A. (2020). Concertmaster's work in educational institutions of Ukraine: competence aspect. *Young Scientist*, 10(86), 314–317 DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-10-86-64> [in Ukrainian].
- Boiko, N. (2018). The phenomenon of the concertmaster art in the context of scientific reflection. *Culture of Ukraine*, 59, 264–273 [in Ukrainian].
- Chibisov, V. (2024). Modern transformation of the profession of a pianist-concertmaster. In I. Pilatiuk, O. Bassa (eds.), *Concertmaster activity: history, personalities, methods*, pp. 228–232. Odesa: Helvetica [in Ukrainian].
- Demidova, V. H. (2020). The prognostic function of the professional activity of a pianist-accompanist in a vocal class. *Musical Art and Culture*, 30(1), 125–130. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-19> [in Ukrainian].
- Iniutochkina, N. V. (2012). Range of concertmaster's activity in the vocal and piano duet. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 14, 124–126 [in Ukrainian].
- Kalashnykova, A. (2024). Concertmaster's thesaurus: system approach. *Sloboda Art Studies*, 1(4), 35–39. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.7> [in Ukrainian].
- Kharchenko, Yu. T. (2019). Communicative competence of a concertmaster at the higher educational institution as a condition of successful professional activity. *Innovative Pedagogy*, 19(2), 121–124. DOI: <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-19-2-26> [in Ukrainian].
- Kharchenko, Yu. T. (2021). Methodological culture of an accompanist at the higher educational institution: structural components, content. *Scientific Journal of Dragomanov Ukrainian National University. Series 5. Pedagogical Sciences: Realities and Perspectives*, 84(2), 101–105. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2021.84.2.21> [in Ukrainian].
- Kretov, A., & Novik-Kretova, I. (2017). The phenomenon of a pianist-concertmaster in the socio-cultural space: dialogue of history and modernity. *The Culturology Ideas*, 12, 56–63 [in Ukrainian].
- Kushnir, K., Kravchenko, I., & Shcherbakova, L. (2022). Creative interaction of a teacher and a concertmaster as an important factor in the formation of professional competencies of future conductors. *Current Issues of the Humanities*, 47(3), 170–175. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-3-27> [in Ukrainian].

- Luzan, O., & Samoliuk, V. (2020). Specificity of concertmaster's work in the conditions of distance learning. *Image of the modern pedagogue*, 6(195), 92–95. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-6\(195\)-92-95](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-6(195)-92-95) [in Ukrainian].
- Mitieva, A., & Vrabel, A. (2022). Using the innovative technologies and peculiarities of the concertmaster's work in the conditions of distance learning the vocal and choral disciplines. *Current Issues of the Humanities*, 47(3), 234–239. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-3-38> [in Ukrainian].
- Molchanova, T. O. (2015). *The art of the pianist-concertmaster in the cultural-historical context: history, theory, practice*. (Monograph). Lviv: Liha Press [in Ukrainian].
- Obolenska, M. (2023). Controlled anticipation as a psychological attitude of the pianist-concertmaster (on the example of M. Ravel's Sonata № 2 for Violin and Piano). *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 66, 61–78. DOI: 10.34064/khnum1-6604 [in Ukrainian].
- Oparyk, L. (2024). Communicative aspects of the artistic activity of a pianist-concertmaster. *Current Issues of the Humanities*, 79(2), 62–67 DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-9> [in Ukrainian].
- Panasiuk, T. (2020). Psychological competence of a concertmaster and its role in grounding the future musical art teacher for concert performances. *Current Issues of the Humanities*, 32(2), 195–199. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/32.214697> [in Ukrainian].
- Pidporinova, K (2023). Digital technologies in training the accompanist: practical dimension. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 67, 126–147. DOI: 10.34064/khnum1-6708 [in Ukrainian].
- Povzun, L. (2009). *Ensemble work of a pianist-concertmaster*. Odesa: Fotosyntetica [in Ukrainian].
- Zhuravliova, N. (2023). Concertmaster's intuition: to the essence of the concept. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 26–31. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-4> [in Ukrainian].

Yevheniia Nikitska

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

The figure of an accompanist in modern musicological discourse: vectors of comprehension

Statement of the problem. *In the space of the musical art the creative work of an accompanist is one of the cornerstones of the professional education and upbringing the talents, of crystallization and creative realisation of the musical piece's performance conception in a concert or stage representation. Modern day tendency of elevation of the significance of performance art, the changes occurring in artistic practice and artistic education call for generalisation of musicological experience of comprehension of the essence and the specifics of the accompanist's activity. Recent research and publications shows both, a permanent attention of the musicological research towards the abovementioned problems and a great diversity of scholarly approaches, with two main ones: applicable modus (connected to a problem of the musician's professional growth and comprehension of the accompanist's role as secondary), and self-sufficient modus (marked by accentuation of performance dimension of the accompanist's work, underscoring of its significance as a basis for creation of the artistic integrity).*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to consider the modern tendencies of musicological discourse regarding comprehension of the specifics and the role of the accompanist's art. The set goal involves reliance on the methods of analysis and synthesis, as well as the guidelines of a systematic research approach. The novelty of the study is caused by the generalisation of the most recent scholarly results in the national musicology on the essence and specifics of the accompanist's work.*

Research results. *The article reveals that modern musicological discourse on the art of an accompanist could be characterised by: retention of the applicable modus of its research and intensification of the self-sufficient modus, the one declaring integrativity, poly-functionality, self-sufficiency and fundamental place occupied by an accompanist in the creative comprehension of the world; tendency to clarification of the definitions regarding the essence and specifics of the accompanist's activity; direction both towards substantiation of systematic specifics of the accompanist's activity while preserving the diversity of the definitions of its structural components and towards formation of integrative comprehension of the accompanist's figure based on the term 'thesaurus'. It is shown that the modern musicological research is represented by such innovative problematic domains as: comprehension of psychological foundations of the accompanist's poly-functionality; declaration of the significance of psychological and communicative competences and their structurization; substantiation of the new competences, aspects of activity*

and significance of the controlled anticipation, accompanist's intuition, prognostic function and the system of the levels of its realisation in the conditions of digitalisation and modernization of the artistic education.

Conclusion. *The article proves that the modern musicological discourse on the accompanist's art resonates with such markers of his activity due to a wide diversity of the scholarly approaches, as integrativity, poly-functionality and multi-dimensionality and is characterised by being directed at a radical re-comprehension of the accompanist's mission as a fundamental basis of the artistic processes and grasp of the new trajectories of its realisation in the space of the musical art.*

Keywords: *accompanist; activity of the accompanist; competency; performance activity; scholarly diversity.*

Стаття надійшла до редакції 7 квітня 2025 року

УДК: 780.616.432.071.5:785.7

DOI 10.34064/khnum1-75.02

Волик Олексій Олексійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор філософії (кандидат мистецтвознавства),
доцент кафедри камерного ансамблю
e-mail: volik64@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-9987-6800

**Мотиваційні стратегії у підготовці піаністів
до камерно-ансамблевого виконавства**

Стаття присвячена дослідженню мотиваційних стратегій у підготовці піаністів до камерно-ансамблевого виконавства, яке вимагає не лише технічної майстерності, а й психологічної готовності до колективної взаємодії. Метою дослідження є виявлення ефективних стратегій, які сприяють формуванню відповідальності, емоційної залученості та творчої ініціативи виконавців-здобувачів освіти. Комплексний міждисциплінарний підхід, який інтегрує педагогічні, психологічні та нейробіологічні чинники мотивації, обумовлює наукову новизну представленої роботи. Проаналізовано основні виклики й труднощі ансамблевого навчання (тривожність, індивідуалізм, комунікативні бар'єри) та обґрунтовано стратегії їх подолання, якими є рефлексивні практики, проектна діяльність, біологічна підтримка, розвиток емпатії. У висновках наголошено на важливості використання індивідуалізованого підходу для збереження мотивації у молодих музикантів, окреслені перспективи подальших досліджень у вибраному напрямку.

Ключові слова: мотивація; піаніст; камерно-ансамблеве виконавство; внутрішня мотивація; зовнішня мотивація; музична освіта; емоційна стійкість; педагогічні стратегії.

Постановка проблеми.

У системі професійної мистецької освіти мотивація її здобувачів відіграє ключову роль у забезпеченні стійкого інтересу до навчання, подоланні труднощів та формуванні виконавської майстерності. Особливої актуальності це питання набуває в контексті підготовки піаністів до камерно-ансамблевого виконавства, що потребує не лише

технічної досконалості та інтерпретаційної гнучкості, а й психологічної готовності до колективної творчої взаємодії. Камерно-ансамблева форма музичної діяльності може провокувати низку труднощів мотиваційного характеру, зокрема втрату почуття особистої значущості, пов'язану зі зниженням автономії виконавця. Перехід від сольної виконавської парадигми до ансамблевої взаємозалежності супроводжується зміною ролей, підвищенням рівня відповідальності, що може спричиняти виконавську тривожність, та потребою в адаптаційному мисленні для подолання труднощів комунікації й недостатнього розвитку емпатії. Важливість внутрішньої мотивації, яка ґрунтується на задоволенні базових психологічних потреб (Ryan & Deci, 2000), підтверджується сучасними педагогічними та нейропсихологічними дослідженнями, однак механізми її підтримки у процесі камерно-ансамблевої взаємодії залишаються недостатньо вивченими.

Актуальність цього дослідження зумовлена потребою в системному аналізі мотиваційних стратегій, які враховують як педагогічні, так і психофізіологічні особливості ансамблевого навчання. Сучасний педагогічний процес вимагає розробки підходів, здатних підтримувати емоційну залученість, виконавську ініціативу й особисту відповідальність здобувачів освіти у складних умовах колективної творчості.

Новизна пропонованої роботи полягає у комплексному міждисциплінарному підході до проблеми мотивації піаністів у процесі ансамблевої підготовки з опорою на *Self-Determination Theory*, нейрохімічні моделі підкріплення та практики усвідомленого рефлексування. Стаття також наголошує на ролі соціальної включеності, нейропсихологічної підтримки та проєктної діяльності як чинників формування стійкої мотивації в умовах колективної взаємодії.

Останні дослідження і публікації. Питання мотивації в мистецькій освіті висвітлено в низці українських та зарубіжних досліджень. У працях В. Семиченко (2002), П. Харченко (2004), А. Клещ (2021) підкреслюється важливість урахування психологічних бар'єрів, емоційного залучення та домінантної уваги в навчальному процесі. У міжнародному дискурсі широко застосовується *Self-Determination*

Theory (Ryan & Deci, 2000), яка пов'язує розвиток внутрішньої мотивації із задоволенням потреб в автономії, компетентності й соціальній включеності. У контексті музичної освіти ці аспекти розвиваються у низці праць (O'Neill & McPherson, 2002; Papageorgi, Creech, & Welch, 2013; Tucker, 2020), де вивчається вплив мотиваційного клімату на виконавську залученість і рівень тривожності.

Окрему наукову нішу формують міждисциплінарні дослідження, які поєднують психологію та нейробиологію. Зокрема, вчені доводять, що музична діяльність активує дофамінергічну систему, й це впливає на мотиваційну стійкість і здатність до подолання труднощів (Chanda & Levitin, 2013; Bromberg-Martin, Matsumoto, & Hikosaka, 2010). Науковці також висвітлюють роль емоційної підтримки, рефлексивних практик і технологічних рішень у формуванні мотивації (Williamon, Aufegger, & Eiholzer, 2014; Khomenko, Rastruba, Parkhomenko, Shumska, & Kostenko, 2021; Twitchell, Journault, Singh, & Jamieson, 2025).

Попри широку представленість теми, комплексного аналізу мотиваційної динаміки піаністів у камерно-ансамблевому середовищі, з урахуванням біопсихологічних і педагогічних чинників, досі бракує.

Мета статті полягає у виявленні ефективних мотиваційних стратегій, що сприяють підвищенню внутрішньої мотивації, виконавської відповідальності та емоційної стійкості піаністів у процесі підготовки до камерно-ансамблевого виконавства. Особлива увага приділяється обґрунтуванню педагогічних рішень, які враховують індивідуальні психофізіологічні особливості здобувачів освіти, а також механізми нейропсихологічної підтримки навчальної активності в умовах колективної творчої роботи.

Методологія дослідження. Міждисциплінарний підхід, що є базовим у цьому дослідженні, поєднує положення педагогіки мистецької освіти, психології музичної діяльності та мотиваційних теорій, зокрема *Self-Determination Theory* (Ryan & Deci, 2000) і нейропсихологічну модель підкріплення (Chanda & Levitin, 2013), та дає змогу розглядати мотивацію як результат взаємодії особистісних, соціальних і біологічних чинників у межах камерно-ансамблевого навчання.

У процесі роботи здійснено:

- огляд наукових джерел із мотивації, музичної педагогіки та нейропсихології;
- компаративний аналіз українського та зарубіжного досвіду;
- педагогічне спостереження за навчальними ансамблями;
- елементи педагогічного експерименту із впровадженням мотиваційних стратегій.

Отримані результати інтерпретуються в межах особистісно-орієнтованого підходу, що розглядає ансамблеву взаємодію як чинник формування мотиваційної стійкості та виконавської ініціативи.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Мотивація в системі професійної музичної освіти являє собою складну багаторівневу структуру, яка об'єднує когнітивні, емоційні, вольові та нейрофізіологічні компоненти. Вона відіграє ключову роль у процесі професійного зростання, перетворення учня на «майстра своєї справи», забезпечуючи стійке прагнення до навчання, подолання труднощів і досягнення значущих результатів. У контексті підготовки піаністів до камерно-ансамблевого музикування мотивація набуває особливого значення, тому що вимагає не тільки індивідуального вдосконалення, а й здатності до ефективної взаємодії з іншими виконавцями.

Відмінність між внутрішньою та зовнішньою мотивацією має принципове значення для розуміння процесів музичної освіти. Ці два типи мотивації по-різному впливають на зацікавленість навчанням, стійкість до труднощів і довгострокові результати здобувачів освіти, тому, на нашу думку, для кращого розуміння подальшого матеріалу статті, ці поняття доцільно висвітлити.

Внутрішня мотивація виникає тоді, коли виконавець присвячує себе музичній діяльності не заради зовнішньої винагороди чи схвалення, а з огляду на особистий інтерес, прагнення до самовираження та задоволення від самого процесу музикування. Важливість розвитку внутрішньої мотивації, яка ґрунтується на особистісному інтересі та позитивному емоційному ставленні до навчальної діяльності,

підкреслюється як у вітчизняній (Семиченко, 2002), так і в зарубіжній науково-педагогічній традиції (Ryan & Deci, 2000). Цей тип мотивації є особливо значущим у музичній сфері, де навчання пов'язане з тривалою рутинною практикою і подоланням складнощів, які потребують високого ступеня самоорганізації та посидючості. Так, здобувач освіти може годинами працювати над певними епізодами твору, вдосконалюючи техніку, інтерпретаційні нюанси та виразність виконання не заради похвали викладача, а задля досягнення художньої цілісності та глибшого емоційного відгуку – як свого, так і потенційної аудиторії. Дослідження вчених (O'Neill & McPherson, 2002) доводять, що музиканти з переважанням внутрішньої мотивації демонструють більшу стійкість до невдач, відкритість до творчого пошуку і готовність до самостійного прийняття рішень. Саме такі виконавці частіше продовжують займатися музикою впродовж усього життя, сприймаючи її як невіддільну частину власної ідентичності та самоактуалізації.

Зовнішня мотивація, навпаки, спирається на зовнішні стимули – оцінки, нагороди, змагальне середовище або прагнення уникнути критики. Наприклад, учень може ретельно готуватися до іспиту, щоб отримати високу оцінку, або прагнути призового місця в конкурсі, орієнтуючись на визнання з боку журі або грошову винагороду. Хоча зовнішня мотивація може бути ефективною для досягнення короткострокових результатів, вона не забезпечує стійкого інтересу до музичної діяльності та може в довгостроковій перспективі знизити рівень особистої залученості до процесу навчання. Дослідники (Khomenko et al., 2021) наголошують, що надмірна залежність освітнього процесу від зовнішніх мотивуючих чинників, особливо у формі жорсткої дисципліни, постійного порівняння або тиску з боку педагога, здатна пригнічувати внутрішню ініціативу виконавця і перешкоджати розкриттю його творчого потенціалу.

Однією з ключових концепцій, що пояснюють мотивацію, є теорія самодетермінації (*Self-Determination Theory*, SDT), згідно з якою, стійке прагнення до діяльності виникає в разі задоволення трьох базових психологічних потреб: *у компетентності* (відчуття ефективності

власної діяльності та віри у свої здібності), *автономії* (свободи вибору та контролю власних дій) *та соціальній включеності* (відчуття належності до спільноти та значущості у взаємодії з іншими). Задоволення цих потреб веде до розвитку внутрішньої мотивації – найпродуктивнішого стимулу навчальної активності та пробудження творчої ініціативи (Ryan & Deci, 2000).

Внутрішньо мотивована людина здійснює той чи інший творчий процес заради задоволення, самореалізації та інтересу, а не заради зовнішніх нагород. У музичному навчанні це може проявлятися в прагненні до глибокого розуміння тексту, стилістики та задуму композитора, інтерпретаційних експериментів (у межах канонічних уявлень про той чи інший музичний зразок) або емоційного занурення в художній образ. Дослідники в галузі музичної педагогіки (O'Neill & McPherson, 2002; Khomenko et al., 2021) також наголошують на тому, що саме внутрішня мотивація – прагнення до самореалізації, емоційне задоволення від самого процесу музикування, усвідомлений інтерес до музичного змісту – слугує найнадійнішим підґрунтям для формування професійного виконавського мислення.

З іншого боку, домінування чинників зовнішньої мотивації, таких як оцінка, примус, страх покарання або конкуренція, стимулює короткострокові досягнення, але не формує стійкої творчої установки, особливо в музичній сфері, де виконавець стикається з необхідністю регулярно долати емоційні перевантаження, сценічне хвилювання та відповідати високим вимогам до якості результату, й саме внутрішній мотиваційний ресурс стає ключовим у продовженні навчання та зростання.

Однак, оскільки кожна людина наділена індивідуальними психофізіологічними та особистісними характеристиками, в одних випадках ефективнішою може бути внутрішня мотивація, тоді як в інших – вплив зовнішніх стимулів. У зв'язку із цим, доцільним видається застосування комбінованого підходу до мотивації, де враховуються специфіка розвитку, особистісні потреби і характер динаміки професійного зростання кожного здобувача освіти. Реалізація

персоналізованого підходу до мотивації вимагає від педагога ретельного аналізу динаміки розвитку учня, уважного відстеження його емоційних і поведінкових реакцій у різних навчальних ситуаціях, а також гнучкості у виборі методів мотиваційного впливу на нього. Це сприяє не тільки підвищенню рівня залученості до навчання, а й формуванню сприятливих умов для стійкого професійного зростання здобувача освіти.

При цьому важливим компонентом стає врахування нейропсихологічних механізмів, що лежать в основі мотивованої активності, тобто розуміння нейрохімічних процесів, які супроводжують музичну діяльність, що дає змогу точніше добирати педагогічні стратегії, які враховують індивідуальні особливості нейрофізіологічних реакцій кожного з учнів.

Одним із ключових нейрохімічних механізмів, через які музика впливає на мотиваційний стан особистості, є активація дофамінергічної системи мозку. За висновками науковців, прослуховування приємної музики активує мезокортиколімбічну систему, зокрема такі її елементи, як вентральна тегментальна ділянка, вентральний стріатум (включно з прилеглим ядром), орбітофронтальна та медіальна префронтальна кора (Chanda & Levitin, 2013: 180). Дослідження з використанням ПЕТ (позитронно-емісійна томографія) і МРТ-сканування показали, що прослуховування музики, що викликає відчуття «мурашок» або сильне емоційне збудження, супроводжується значним викидом дофаміну. При цьому викид цього нейромедіатора відбувається у дві фази: на етапі очікування музичного піку (у хвостатому ядрі – *caudate nucleus*) і на етапі переживання кульмінаційного моменту (у прилеглому ядрі – *nucleus accumbens*). Це свідчить про те, що музична «винагорода» має апетитивну фазу (очікування) і консуматорну фазу (переживання задоволення), аналогічно реакціям на інші підкріплювальні стимули, такі як смачна їжа або наркотичні речовини. Дофамін не стільки сам по собі викликає почуття задоволення, скільки виступає як регулятор у системі мотивації в очікуванні майбутніх приємних подій (там само: 181–182). Вчені підкреслюють

багатофункціональність дофамінергічної системи, запроваджуючи думку, що дофамін активізує нейрони не лише при очікуванні винагороди, але й бере участь у формуванні сигналів попередження про важливі або потенційно негативні події, що має важливе значення для мотиваційного контролю поведінки (Bromberg-Martin et al., 2010).

Особливий науковий інтерес становлять дослідження впливу активного музикування на нейрохімічні процеси в організмі. Так, згідно спостереженням, у студентів-музикантів процес виконання творів супроводжується збільшенням мозкового кровотоку, у вентральному стріатумі та середньому мозку, що пов'язано з активацією дофамінергічних шляхів (Chanda & Levitin, 2013: 182). Ці зміни засвідчують, що не тільки прослуховування музики, а й активне музикування сприяє посиленню позитивних емоцій людини, формуванню в неї мотиваційного відгуку та зміцненню її внутрішньої зацікавленості в продовженні музичної діяльності.

Щоправда, слід уточнити, що активне музичне виконавство може по-різному впливати на вироблення нейромедiatorів, залежно від конкретних умов і контексту виконання. Під час виступу активуються різні нейрохімічні шляхи, що спричиняє різноманітні емоційні та мотиваційні реакції. Наприклад, виконання перед великою аудиторією (на «live»-концерті або конкурсних прослуховуваннях) може супроводжуватися підвищеною секрецією адреналіну та кортизолу, що сприяє посиленню уваги та концентрації, але при цьому значно підвищує рівень стресу. Водночас, гра в невеликому камерному колективі та сприятливій емоційній атмосфері, навпаки, здатна стимулювати дофамінергічну систему, спричиняючи почуття радості, задоволення та внутрішнього піднесення. Спільне музикування з колегами, особливо в умовах тісної співпраці та взаємної підтримки, зазвичай активує викид *окситоцину* – нейропептиду, що відіграє важливу роль у зміцненні соціальних зв'язків, викликаючи почуття довіри і колективної приналежності (Chanda & Levitin: 2013: 188). Таким чином, кожна форма музичного виконавства чинить унікальний вплив на нейрохімічні процеси в організмі, сприяючи формуванню специфічних

емоційних, а звідси й мотиваційних, відгуків, які, своєю чергою, впливають на стійкість професійної мотивації та якість виконавської діяльності.

Особливого значення згадані процеси набувають у сфері камерно-ансамблевого навчання, де успіх спільного виконання безпосередньо залежить від рівня внутрішньої та зовнішньої мотивації, емоційної сприйнятливості та здатності до взаємодії. У цьому контексті важливим видається розгляд *особливостей мотивації піаністів у камерно-інструментальних складах*.

Підготовка піаністів до ансамблевого виконавства вимагає не тільки володіння інструментом і репертуаром, а й здатності до тонкої міжособистісної та музичної координації. Піаніст в ансамблі нерідко виконує функції структурного та ритмічного опорного елемента, що вимагає високого ступеня відповідальності та адаптивності. Водночас відсутність яскравого тематичного матеріалу в партії фортепіано і провідної ролі в музичному творі може знижувати у виконавця-піаніста почуття особистої значущості, особливо на ранніх етапах навчання (Tucker, 2020).

Мотивація в контексті ансамблевого виконавства суттєво відрізняється від такої в сольній виконавській діяльності. У камерних ансамблях піаністи стикаються з необхідністю постійно адаптувати свою виконавську поведінку до загального рівня і типу ансамблю, що вимагає розвинених комунікативних навичок і соціальної сприйнятливості, зокрема для узгодження певних стандартів виконання, на що звертає увагу у своїй дисертації відома піаністка, викладачка Австралійського інституту музики в Сідней Брілі Енн Каттінг: «...генеративні ідеї зазвичай виникають в результаті спільного мислення», тому «цінною метою може бути певне вирівнювання стандартів серед ... виконавців» (Cutting, 2016: 38). Це висуває підвищені вимоги до мотиваційної стійкості музиканта, оскільки успішність ансамблевого виконання багато в чому залежить від здатності партнерів до конструктивної взаємодії та взаємного пристосування, навіть якщо вони відбуваються всупереч їхнім власним виконавським уподобанням.

Педагогічні стратегії, спрямовані на розвиток автономії учнів, як-от надання можливості вибору репертуару (в межах допустимого), а також заохочення до творчого обговорення інтерпретації у складі ансамблю, сприяють формуванню в них внутрішньої мотивації та професійної відповідальності. Ці стратегії узгоджуються з положеннями теорії самодетермінації, де підкреслюється важливість для стійкої мотивації задоволення потреби в автономії та соціальній включеності (Ryan & Deci, 2000).

Одним із важливих чинників підтримання стійкої внутрішньої мотивації у процесі ансамблевої підготовки учнів є розвиток так званої «домінантної уваги» – здатності до цілеспрямованого, стійкого зосередження на пріоритетних творчих і виконавських завданнях. А. О. Клещ у своїй дисертації (2021: 46–47) визначає це поняття «як форму організації психічної діяльності людини, яка проявляється в спрямованості, виокремленні важливішої складової, зосередженості свідомості на ній ... Тобто завдяки домінантній увазі з великої кількості подразників свідомість виділяє в кожний момент один або декілька найважливіших і реалізує контроль за їх виконанням та перерозподілом». Як доводить дослідниця, формування домінантної уваги тісно пов'язане з розвитком професійної мотивації майбутніх музикантів-педагогів. Спеціально організована ансамблева діяльність, спрямована на усвідомлену рефлексію своїх дій і розвиток емпатійної комунікації з партнерами, сприяє не тільки технічному вдосконаленню, а й поглибленню внутрішньої зацікавленості учнів: «Мотиваційно-емпатійний компонент... домінантної уваги майбутнього вчителя музики охоплює сутність потреби у музично-ансамблевій діяльності, функціонування якої поза включення та уважного відгуку осіб на діяльність партнера з ансамблево-інструментального виконавства на основі взаємовідчуття, емпатії неможливе. Емоційно-рефлексивний компонент домінантної уваги ... розкриває усвідомлення значення “рефлексії” як пізнання іншої особи та розуміння й емоційний відгук іншого на рефлексуючого індивіда, учасника ансамблево-інструментального колективу» (там само: 3–4).

Важливим чинником ефективного розвитку навчальної мотивації є врахування індивідуальних психологічних бар'єрів і емоційно-особистісних труднощів здобувачів (Харченко, 2004), що набувають особливого значення в ситуаціях колективної виконавської взаємодії. Зокрема, піаністи академічного спрямування в процесі навчання можуть стикатися з певними *викликами чи труднощами*, пов'язаними з адаптацією до ансамблевої форми роботи, що потребує окремого розгляду.

Колективна форма навчання іноді провокує у молодих музикантів *почуття тривожності, страху помилитися* (Twitchell et al., 2025), а також *боязнь критики* з боку партнерів або викладача.

Особливо це стосується тих випадків, коли в ансамблі переважає *орієнтований на порівняння і конкуренцію клімат* (Matthews & Kitsantas, 2007), надмірно суворе або навіть «тиранічне» манера контролю з боку наставника. Безумовно, в якості зовнішнього мотивуючого фактора все це може працювати, однак, як уже зазначалося раніше, не в довгостроковій перспективі і не з усіма.

Не останнє місце в списку труднощів посідає *сценічне хвилювання*: за даними науковців (Papageorgi et al., 2013: 29–30), рівень виконавської тривожності в ансамблевих складах дещо нижчий, ніж під час сольних виступів, проте він зберігає високу значущість і потребує системної психологічної підтримки на всіх етапах підготовки¹.

Крім того, специфіка професійної підготовки піаністів, націленої на вдосконалення особистої виконавської майстерності, нерідко веде до формування вираженого *індивідуалізму*. Б. Е. Каттінґ розвиває думку щодо того, що піаністи з огляду на характер своєї сольної

¹ Дослідники детально аналізують феномен сценічного хвилювання, враховуючи різноманітні фактори: стиль музики, жанрову специфіку, вік, стать виконавців, досвід участі в концертах і конкурсах, тип музичного середовища. Автори підкреслюють, що соло-музиканти західноєвропейського академічного (*Western classical*) напрямку переживають більший рівень тривожності та хвилювання, ніж представники групової народної (*folk*) або джазової музики (Papageorgi et al., 2013). Однак, на нашу думку, тут також буде грати велику роль досвід у тому чи іншому напрямку та індивідуальні психофізіологічні властивості виконавців.

підготовки є «одинаками», схильними сприймати музичний твір як простір особистого самовираження, що може ускладнювати процес адаптації до вимог спільного інтерпретаційного пошуку в ансамблі (Cutting, 2016: 23–24; 34–38). Отже, головна складність при підготовці піаніста до ансамблевого музикування – перехід від сольного мислення до колективної виконавської відповідальності, що вимагає переосмислення ролі піаніста в музичній групі: від сольного-домінуючого до члена ансамблю з рівноправних учасників, де партнерство сприяє створенню єдиного художнього цілого.

З попередньої тези про індивідуалізм впливає чергова складність, що з нею стикаються піаністи в ансамблі: відсутність необхідного рівня *комунікабельності та емпатії* для якісної реалізації ансамблевих завдань. Недостатня відкритість до обговорення інтерпретаційних рішень, невміння конструктивно висловлювати свої думки або враховувати зауваження партнерів можуть стати серйозними бар'єрами для ефективної взаємодії. Дослідження (Cutting, 2016; Tucker, 2020) доводять, що успішне ансамблеве виконання безпосередньо пов'язане не тільки з музичними, а й з комунікативними компетенціями учасників. У цьому контексті особливої ролі набуває розвиток *емпатії* – здатності сприймати емоційні стани та наміри інших членів ансамблю. «Оскільки музично-виконавська діяльність передбачає не лише професійне, а й духовне взаєморозуміння, психологічну сумісність музикантів, серед інших важливих професійних здібностей важливе місце посідає їхня емпатійна обдарованість. Часто ансамблеві хиби в грі спричиняються не лише виконавськими, а й психологічними чинниками – відсутністю взаємопорозуміння партнерів, необхідної реакції, творчої інтуїції», – зазначає А. Клещ (2021: 39).

Таким чином, ефективне подолання перерахованих вище труднощів вимагає цілеспрямованої педагогічної роботи, що ґрунтується на використанні відповідних *мотиваційних стратегій*, спрямованих на підтримку внутрішньої мотивації, розвиток автономії, соціальної включеності та професійної самореалізації молодих музикантів.

Рефлексивні практики та педагогіка усвідомленості. Одним із дієвих інструментів підвищення мотивації є впровадження рефлексивних практик в освітній процес. Використання методів усвідомленого аналізу власної виконавської діяльності дає змогу піаністам краще розуміти динаміку свого зростання в ансамблі, осмислювати внесок у загальне звучання та коригувати індивідуальні виконавські настанови. Серед таких практичних методів можуть бути ведення щоденників, обговорення репетицій на основі відеозаписів, колективні сесії зворотного зв'язку після спільних занять. Рефлексивні педагогічні підходи формують внутрішнє прагнення до самовдосконалення, яке «виступає міцним фундаментом для професійного зростання, формування соціально-ціннісних, особистісних та професійних якостей у майбутніх учителів музики» (Khomenko et al., 2021: 334), посилюють задоволеність процесом навчання та сприяють зниженню рівня виконавської тривожності.

Проектна діяльність. Організація проєктної роботи також є потужним мотивувальним чинником, особливо для формування соціальної включеності та професійної ідентичності піаністів. Підготовка концертних програм, участь у конкурсах, фестивалях, реалізація цифрових записів або інших творчих проєктів надає навчальній діяльності практичного значення та посилює емоційну співучасть. Мотивація в ансамблі значно зростає, коли кожен учасник відчуває цінність свого внеску (Tucker, 2020), а результати праці отримують визнання не тільки в рамках навчального процесу, а й за його межами. Проєктна діяльність сприяє формуванню почуття колективної відповідальності та зміцнює внутрішню мотивацію до вдосконалення.

Біологічна підтримка мотивації. Спільне музикування в емоційно підтримуючому середовищі справляє не тільки психологічний, а й нейрофізіологічний ефект. Згідно даним дослідників (Chanda & Levitin, 2013), позитивна оцінка зусиль виконавців і наявність соціальної підтримки активують дофамінергічну систему мозку, сприяючи формуванню стійкої прив'язаності до повторення успішного досвіду. Саме тому атмосфера взаємної поваги, емоційного взаєморозуміння

і підтримки з боку педагога і партнерів по ансамблю стає найважливішою передумовою для формування глибокої внутрішньої мотивації.

Підтримка автономії. Згідно з теорією самодетермінації (Ryan & Deci, 2000), розвиток почуття автономії є ключовою умовою стійкої мотивації, особливо в контексті ансамблевої діяльності. Завдяки наданню певної свободи у виборі репертуару², інтерпретаційних рішень або самостійній організації репетицій піаністи, які навчаються, відчують можливість впливати на перебіг освітнього процесу, що позитивно позначається на підтримці мотивації. Така практика сприяє зростанню особистої відповідальності, активній включеності та усвідомленню значущості власного внеску в загальне художнє ціле. Підтримка автономії дає змогу знизити внутрішній опір колективній формі роботи та формує в піаністів позитивне ставлення до ансамблевого музикування.

Розвиток компетентності. Створення умов для усвідомлення власного виконавського зростання також відіграє важливу роль у підтримці мотивації. Регулярна організація фестивалів, майстер-класів, концертів, відкритих репетицій, прослуховувань і внутрішніх конкурсів дає піаністам можливість бачити динаміку своїх досягнень, отримувати конструктивний зворотний зв'язок і відчувати прогрес. Відчуття власної компетентності сприяє зміцненню внутрішньої мотивації, формуванню професійної впевненості та підвищує прагнення до подальшого розвитку.

Зміцнення соціальної включеності. Формування атмосфери співпраці, взаємної підтримки та колективної відповідальності є одним із центральних чинників успішної мотивації в ансамблі, що сприятиме спільному ухваленню рішень, командній роботі, розподілу ролей з урахуванням сильних сторін учасників і створенню простору для відкритого обміну ідеями. Задоволення потреби в соціальній включеності дає змогу подолати відчуття ізольованості, зміцнити

² Тут мається на увазі пропозиція викладачем вибору творів у межах здібностей учня, а також у межах регламенту іспитових / конкурсних програм.

емоційні зв'язки між учасниками та значно підвищити рівень мотиваційної залученості.

Обережне використання зовнішньої мотивації. Зовнішні мотиватори, такі як участь у конкурсах, змагання між ансамблями або отримання нагород, можуть дуже ефективно стимулювати активність молодих музикантів. Однак важливо застосовувати їх з великою обережністю, запроваджуючи індивідуалізований підхід. Як показує практика, надмірний тиск, акцент на перемозі чи зовнішній оцінці може вести до посилення стресових реакцій, зниження задоволення від музикування і, в довгостроковій перспективі, до втрати внутрішньої мотивації. Оптимальним є дотримання балансу: зовнішня мотивація має доповнювати внутрішню, а не повністю замінювати її, створюючи умови для органічного зростання професійної активності.

Висновки.

Проведене дослідження засвідчило, що формування мотивації у процесі підготовки піаністів до камерно-ансамблевого виконавства є складним багаторівневим процесом, який охоплює когнітивні, емоційні, соціальні та нейрофізіологічні компоненти. Встановлено, що успішне забезпечення внутрішньої мотивації здобувачів освіти вимагає задоволення базових психологічних потреб у компетентності, автономії та соціальній включеності, відповідно до положень теорії самодетермінації.

Окреслено основні мотиваційні виклики, серед яких домінують виконавська тривожність, індивідуалізм піаністів, труднощі комунікації у складі ансамблю та недостатній розвиток емпатії. Запропоновано педагогічні стратегії, спрямовані на подолання зазначених труднощів: формування позитивного мотиваційного клімату в колективі, розвиток рефлексивних практик, використання проєктної діяльності як засобу мотивації, підтримка автономії, розвиток компетентності та сприяння соціальній включеності учнів-піаністів.

Особливу увагу приділено важливості емоційної підтримки під час навчання, що сприяє активації нейрохімічних механізмів мотивації та посиленню внутрішнього бажання саморозвитку

в музичній діяльності. Зазначено важливість використання індивідуалізованого підходу до навчання молодих музикантів, з урахуванням їхніх психофізіологічних особливостей, характеру провідної мотивації та емоційно-поведінкових реакцій у колективній взаємодії.

Перспективами дослідження є детальне вивчення індивідуальних стратегій підтримки мотивації здобувачів освіти з різними психофізіологічними характеристиками, а також розробка інтегративних моделей взаємодії мотиваційних, емоційних і когнітивних факторів у контексті камерно-ансамблевого навчання піаністів.

ЛІТЕРАТУРА

- Клещ, А. О. (2021). *Методика формування домінантної уваги майбутнього вчителя музики в процесі ансамблево-інструментальної підготовки*. (Дис. д-ра філософії). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ.
- Семиченко, В. А. (2002). *Психологія діяльності*. Київ: Видавництво Ешке А. Н.
- Харченко, П. В. (2004). *Формування готовності до професійного саморозвитку у майбутнього педагога-музиканта*. (Автореф. дис. ... канд. пед. наук). Інститут педагогіки і психології професійної освіти АПН України. Київ.
- Bromberg-Martin, E. S., Matsumoto, M., & Hikosaka, O. (2010). Dopamine in motivational control: rewarding, aversive, and alerting. *Neuron*, 68(5), 815–834. DOI: 10.1016/j.neuron.2010.11.022
- Chanda, M. L., & Levitin, D. J. (2013). The neurochemistry of music. *Trends in Cognitive Sciences*, 17(4), 179–193. DOI: 10.1016/j.tics.2013.02.007
- Cutting, B. A. (2016). *The Chamber Music Pianist: An Exploration of the Skills Required by Pianists Working in Small Ensembles*. (DMA thesis). Queensland Conservatorium of Music, Griffith University. Gold Coast. URI: <http://hdl.handle.net/10072/366439>
- Khomenko, L., Rastruba, T., Parkhomenko, O., Shumska, L., & Kostenko, L. (2021). Peculiarities of Forming Students' Motivation to Music-Teaching Activity in Higher Education Institutions. *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*, 12(3), 116–133.
- Matthews, W. K., & Kitsantas, A. (2007). Group cohesion, collective efficacy, and motivational climate as predictors of conductor support and commitment among college band members. *Journal of Research in Music Education*, 55(1), 6–17. DOI: 10.1177/002242940705500102

- O'Neill, S. A., & McPherson, G. E. (2002). Motivation. In R. Colwell & C. Richardson (eds.), *The new handbook of research on music teaching and learning* (pp. 586–603). Oxford: Oxford University Press.
- Papageorgi, I., Creech, A., & Welch, G. (2013). Perceived performance anxiety in advanced musicians specializing in different musical genres. *Psychology of Music*, 41(1), 18–41.
- Ryan, R. M., & Deci, E. L. (2000). Intrinsic and extrinsic motivations: Classic definitions and new directions. *Contemporary Educational Psychology*, 25(1), 54–67. DOI: 10.1006/ceps.1999.1020
- Tucker, O. G. (2020). Mastery goals and intrinsic motivation in instrumental ensembles. *Music Educators Journal*, 106(4), 30–35.
- Twitchell, A. J., Journault, A.-A., Singh, K. K., & Jamieson, J. P. (2025). A review of music performance anxiety in the lens of stress models. *Frontiers in Psychology*, 16, 1576391. DOI: 10.3389/fpsyg.2025.1576391
- Williamon, A., Aufegger, L., & Eiholzer, H. (2014). Simulating and stimulating performance: Introducing distributed simulation to enhance musical learning and performance. *Frontiers in Psychology*, 5, 25. DOI: 10.3389/fpsyg.2014.00025

REFERENCES

- Bromberg-Martin, E. S., Matsumoto, M., & Hikosaka, O. (2010). Dopamine in motivational control: rewarding, aversive, and alerting. *Neuron*, 68(5), 815–834. DOI: 10.1016/j.neuron.2010.11.022 [in English].
- Chanda, M. L., & Levitin, D. J. (2013). The neurochemistry of music. *Trends in Cognitive Sciences*, 17(4), 179–193. DOI: 10.1016/j.tics.2013.02.007 [in English].
- Cutting, B. A. (2016). *The Chamber Music Pianist: An Exploration of the Skills Required by Pianists Working in Small Ensembles*. (DMA thesis). Queensland Conservatorium of Music. Griffith University. Gold Coast. URI: <http://hdl.handle.net/10072/366439> [in English].
- Kharchenko, P. V. (2004). *Formation of readiness for professional self-development in future music teachers*. (Extended abstract of PhD diss.). Institute of Pedagogy and Psychology of Vocational Education of the Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Khomenko, L., Rastruba, T., Parkhomenko, O., Shumska, L., & Kostenko, L. (2021). Peculiarities of Forming Students' Motivation to Music-Teaching Activity in Higher Education Institutions. *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*, 12(3), 116–133 [in English].

- Klieshch, A. O. (2021). *Methodology of shaping the future Music teacher's concentration dominance in the process of ensemble and instrumental training*. (PhD diss.). M. P. Drahomanov National Pedagogical University. Kyiv [in Ukrainian].
- Matthews, W. K., & Kitsantas, A. (2007). Group cohesion, collective efficacy, and motivational climate as predictors of conductor support and commitment among college band members. *Journal of Research in Music Education*, 55(1), 6–17. DOI: 10.1177/002242940705500102 [in English].
- O'Neill, S. A., & McPherson, G. E. (2002). Motivation. In R. Colwell & C. Richardson (eds.), *The new handbook of research on music teaching and learning* (pp. 586–603). Oxford: Oxford University Press [in English].
- Papageorgi, I., Creech, A., & Welch, G. (2013). Perceived performance anxiety in advanced musicians specializing in different musical genres. *Psychology of Music*, 41(1), 18–41 [in English].
- Ryan, R. M., & Deci, E. L. (2000). Intrinsic and extrinsic motivations: Classic definitions and new directions. *Contemporary Educational Psychology*, 25(1), 54–67. DOI: 10.1006/ceps.1999.1020 [in English].
- Semichenko, V. A. (2002). *Psychology of activity*. Kyiv: Publishing house Eshke A. N. [in Ukrainian].
- Tucker, O. G. (2020). Mastery goals and intrinsic motivation in instrumental ensembles. *Music Educators Journal*, 106(4), 30–35 [in English].
- Twitchell, A. J., Journault, A.-A., Singh, K. K., & Jamieson, J. P. (2025). A review of music performance anxiety in the lens of stress models. *Frontiers in Psychology*, 16, 1576391. DOI: 10.3389/fpsyg.2025.1576391 [in English].
- Williamon, A., Aufegger, L., & Eiholzer, H. (2014). Simulating and stimulating performance: Introducing distributed simulation to enhance musical learning and performance. *Frontiers in Psychology*, 5, 25. DOI: 10.3389/fpsyg.2014.00025 [in English].

Oleksii Volyk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor, the Department of Chamber Ensemble
e-mail: volik64@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-9987-6800

Motivational strategies in the training of pianists for chamber ensemble performance

Statement of the problem. *In the context of higher musical education, training pianists for chamber ensemble performance presents specific motivational challenges.*

In contrast to solo performance, ensemble playing requires continuous adaptation, interpersonal coordination and emotional flexibility. The transition from individualistic to collective artistic responsibility often leads to psychological resistance, including performance anxiety, communication barriers and reduced engagement.

Objectives, methods and novelty of the research. *The purpose of the study is to identify and systematize effective motivational strategies that support the artistic, emotional, and interpersonal development of pianists in the process of training for chamber ensemble performance. The research is based on an interdisciplinary methodology that integrates analysis of scientific literature, comparative review of international pedagogical practices, observation of ensemble rehearsals, and elements of pedagogical experimentation. The theoretical foundation includes self-determination theory, neurobiological approach to motivation, and position of reflective pedagogy. The scientific novelty lies in the synthesis of psychological, neurobiological, and pedagogical approaches into a unified model, tailored to the motivational specifics of ensemble training. The study provides a structured account of the motivational difficulties pianists face in ensemble settings and proposes individualized pedagogical solutions aimed at enhancing intrinsic motivation and psychological adaptability.*

Research results. *Key motivational barriers include individualism rooted in solo training, insufficient empathy and communication skills, and increased performance anxiety. The article presents targeted strategies to overcome these challenges: fostering reflective practice, encouraging project-based learning, supporting autonomy and competence, and creating an emotionally safe ensemble climate. Neurochemical evidence is provided to demonstrate how supportive environments enhance the release of dopamine and oxytocin, thereby enhancing positive learning experiences.*

Conclusion. *Motivation in ensemble training is a multifaceted process influenced by psychological, social and neurophysiological factors. The study concludes that sustained artistic motivation requires an individualized approach, taking into account the emotional and psychophysiological characteristics of the learner. Further research should focus on the development of flexible, integrative models for motivational support in ensemble education.*

Keywords: *motivation; pianist; chamber ensemble; intrinsic motivation; performance anxiety; music education; pedagogical strategies; interpersonal interaction; empathy; reflective practice.*

Стаття надійшла до редакції 12 травня 2025 року

УДК 780.616.432.071.2'6
DOI 10.34064/khnum1-75.03

Воскобойніков Яків Володимирович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор філософії, старший викладач
кафедри спеціального фортепіано
e-mail: yakov.voskoboynikov@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-4637-3104

«Ареал гри» сучасного піаніста

У статті аналізується діяльність професійного піаніста Олександра Таро в художньому кінематографі на прикладі його ролей у фільмах «Любов» (2012) Міхаеля Ханке та «Болеро» (2024) Анни Фонтен. Дослідження ґрунтується на концепті «ареалу гри» Патріса Паві, що дозволяє охопити як візуальну присутність музиканта в кадрі, так і його акустичну дію поза ним. Особливу увагу приділено протиставленню ролей Таро: у першому фільмі він з'являється у ролі самого себе – як піаніст і виконавець саундтреку, у другому – в ролі П'єра Лало, критика композитора Моріса Равеля, чию музику він виконує за кадром. З погляду методології робота поєднує семіотичний, аудіовізуальний, герменевтичний та музикознавчий типи аналізу, розглядаючи музику не лише як звуковий супровід, а як елемент драматургії та внутрішнього змісту кінотвору. Окреслено еволюцію кар'єри піаніста у біографічному кіно, наголошено на винятковості участі справжніх музикантів у кінематографі. Висвітлюється дуалізм кінематографічного образу: Таро одночасно втілює композитора (Равеля) та його критика, відкриваючи нові можливості для інтерпретації музики через акторську гру. Уперше здійснено аудіовізуальний порівняльний аналіз ролі професійного піаніста «в кадрі» у фільмах «Любов» (2012) та «Болеро» (2024), а також задіяно поняття «ареал гри» в контексті кіномузики, яке дає змогу комплексно охопити досвід професійного піаніста як автора запису саундтреку та як актора в кадрі. Стаття створює підґрунтя для подальших досліджень ролі музикантів у кіномистецтві.

Ключові слова: Олександр Таро; музика в кіно; професійний піаніст у кінематографі; Моріс Равель; «Любов»; «Болеро»; інтермедіальність; ареал гри; аналіз саундтреку; аудіовізуальний наратив.

Постановка проблеми.

У сучасному художньому кінематографі представлено чимало біографічних фільмів про піаністів, зокрема «Блиск» Скотта Хікса (1996), «Легенда про піаніста» Джузеппе Торнаторе (1998), «Піаніст» Романа Поланські (2002). Значний пласт стрічок присвячено також біографіям композиторів: «Малер» Кена Рассела (1974), «Амадей» Мілоша Формана (1984), «Перепишуючи Бетховена» Агнешки Голланд (2006), «Лістоманія» Кена Рассела (1975), присвячена життю Ференца Ліста, а також фільм «Болеро» (2024) люксембурзької режисерки та сценаристки Анни Фонтен (*Anne Fontaine*), який розповідає про творче становлення Моріса Равеля.

У біографічних фільмах про піаністів і композиторів найчастіше головні ролі виконують професійні актори. Поява в кадрі саме професійного піаніста – радше виняток, ніж правило. Виникає питання: чи обов'язково піаністу з'являтися в кадрі, якщо його гру вже зафіксовано в записі саундтреку? Актори, які виконують ролі піаністів, зазвичай проходять тривалу підготовку, щоб наблизитися до манери гри професійного музиканта, однак вони, як правило, не є такими насправді. Отже, поява у фільмі професійного піаніста в ролі самого піаніста – явище виняткове для сучасного кінематографа.

У 2012 році відбулася прем'єра фільму Міхаеля Ханеке *«Amour»* / «Кохання» / «Любов» (Ханеке, 2012), який здобув «Пальмову гілку» на Канському кінофестивалі. За задумом режисера, роль піаніста мав виконати саме професійний музикант. «Міхаель хотів, щоб на цю роль був обраний справжній піаніст. Часто у фільмах можна бачити акторів, які імітують гру на роялі, і зазвичай це виглядає фальшиво, а іноді навіть викликає сміх у професійних піаністів», – зазначив французький піаніст Олександр Таро в телефонному інтерв'ю (Kraft, 2013).

Для зйомок фільму *«Amour»* Ханеке запросив Олександра Таро¹, зробивши йому ексклюзивну пропозицію – безпосередню участь у знімальному процесі. Попри те, що Таро з'являється на екрані лише

¹ Докладно про роль О. Таро у фільмі «Любов» можна дізнатися з дисертації автора цієї статті (Воскобойніков, 2023: 141).

в епізодичній ролі – зіркового учня головної героїні, викладачки фортепіано Анни, – він постає в образі справжнього піаніста. Його поява в кадрі є рідкісним прикладом участі професійного музиканта в ігровому кінематографі не лише як виконавця саундтреку, а й як персонажа.

У 2024 році в межах програми 53-го Міжнародного кінофестивалю в Роттердамі відбулася світова прем'єра французького фільму «Болеро» (Fontaine, 2024), який є вільною адаптацією монографії «*Maurice Ravel*» (1986) французького музикознавця, журналіста та радіопродюсера Марселя Марната (Marcel Marnat) (Fondation Maurice Ravel, 1986). У цій стрічці Олександр Таро з'являється вже не в ролі музиканта, а як актор – у образі П'єра Лало, критика Равеля. Таким чином, на екрані з'являється професійний піаніст, який в кадрі фільму не грає на роялі.

Цікаво, що Таро втілює не близьку до композитора постать – друга, учня чи викладача – а саме критика, який стверджує у фільмі, що «Равелю чужа емоційність у музиці» (Fontaine, 2024). Постає питання: чим мотивований такий вибір, як з боку режисера, так і самого піаніста? Який сенс має для музиканта виконання ролі, що є опозиційною до творчого образу композитора, якого він глибоко шанує? Можливо, відповіддю є те, що саме за таких обставин професійний піаніст намагається влаштувати своєрідну «зустріч» із композитором, музика якого є важливою частиною його репертуару – зустріч не на сцені, а в мистецтві кіно.

Фактично, професійних піаністів у кіно часто запрошують передусім як виконавців – для створення звукової доріжки, що озвучує гру акторів на екрані. Так, у фільмі «Любов» (2012) Олександр Таро є автором усіх фортепіанних саундтреків, а також з'являється в кадрі. У фільмі «Болеро» (2024) йому належать лише чотири музичні фрагменти – проте саме всі сольні твори Моріса Равеля, що звучать у стрічці, виконані Таро. Інші музичні епізоди, зокрема ансамблеві композиції, записані іншими виконавцями. Твори Шопена, що також звучать у фільмі, представлені у принципово інших інтерпретаціях.

Таким чином, імовірно, підкреслено концептуальну різницю між музичним контекстом часу Равеля та самим Равелем як автором.

Для системного аналізу ролі піаніста у фільмі – як у кадрі, так і за його межами – доцільно звернутися до поняття «ареалу гри» (*aire de jeu*), запропонованого Патрісом Паві у Словнику театру (англ. *playing area*, нім. *Spielfläche*, ісп. *área de actuación*) (Паві, 2006: 49–50). У кінотексті поняття «ареал гри» визначає не лише фізичну присутність виконавця, але й спектр його дій як у просторі кадру, так і поза ним – зокрема в акустичному полі стрічки.

У фільмі «Болеро» (2024) піаніст жодного разу не сідає «в кадрі» за інструмент, що контрастує з фільмом «Любов» (2012), де гра на роялі, хоча й мінімально, але візуально присутня. У «Болеро» ж створюється парадоксальна ситуація: Олександр Таро «втільює» Равеля як виконавець поза кадром – через інтерпретацію його фортепіанних творів – і водночас на екрані постає в образі П'єра Лало, його критика. Цей дуалізм – піаніст-виконавець, який втільює композитора у звуці, та піаніст-актор, який грає його критика – уможливило відкриття нових інтерпретаційних вимірів.

Останні дослідження і публікації. На сьогодні системних досліджень, присвячених ролі професійного піаніста в кадрі художнього фільму, дуже мало. Один з небагатьох методологічних підходів до аналізу кіномузики через репрезентацію музиканта в кіно запропоновано у статті Ж. Ж.-Р. Жюльєна (Julien, 1980), присвяченій типології функціонального використання кіномузики.

В українському музикознавстві останніх років спостерігається активізація уваги до інтермедіального аспекту кіномузики. Зокрема, Л. Рязанцев аналізує внутрішньокандрову музику як драматургічний чинник, здатний формувати емоції, кодувати культурні маркери та взаємодіяти з візуальним рядом як «вбудований актор» (Рязанцев, 2015: 125; 2018: 44). П. Харченко (2020: 195; 2021: 108) розробляє функціональну класифікацію музики в кіно й досліджує історію еволюції її взаємодії із зображенням – від підпорядкування до контрапунктного діалогу. Т. Юник і М. Царев (Юник, Царев, 2021: 74)

розглядають саундтрек як автономну художню структуру, що виходить за межі сюжетного рівня.

Важливою категорією дослідження виступає поняття «ареал гри», сформульоване П. Паві (2006: 49–50), що в контексті кіномузики позначає простір взаємодії виконавця, музики та зображення як відкриту й багатозначну зону дії, де стирається межа між внутрішньо-кадровим і позакадровим.

Мета статті – на прикладі участі Олександра Таро у фільмах «Любов» (2012) та «Болеро» (2024) сформувати системне уявлення про роль професійного піаніста в кінематографі, застосувавши поняття «ареал гри» для розкриття сфери дії виконавця як в кадрі, так і поза ним.

Методологія дослідження. У статті застосовано міждисциплінарні методи аудіовізуального, семіотичного та музикознавчого аналізу. Зокрема, проведено наративний аналіз, що передбачає дослідження дії музиканта в кадрі, а також функціональний аналіз кіномузики, спрямований на вивчення ролі музики у формуванні емоційної атмосфери, динаміки сцени, драматургії та темпоритму фільму. Герменевтичний аналіз дозволяє тлумачити змістові рівні твору з урахуванням авторського задуму, історико-культурного контексту та рецепції глядачем. Особливу увагу приділено співвідношенню дієгетичної (внутрішньої) та недієгетичної (зовнішньої) музики. Додатково використано комплексний міждисциплінарний підхід кіномистецтва, що включає дослідження структури оповіді, часопросторової організації, типів персонажів, конфліктів і драматургічних рішень.

Наукова новизна дослідження. Уперше використано поняття «ареал гри» в контексті творчої індивідуальності виконавця, що дає змогу всебічно охопити досвід професійного піаніста як автора запису саундтреку та як актора в кадрі. На прикладі різних ролей, зіграних професійним піаністом у фільмах «Любов» (2012) та «Болеро» (2024), розкриваються взаємозв'язок і протилежності між виконавською індивідуальністю і кінематографічним образом.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Досвід діяльності Олександра Таро в художньому кінематографі розпочинається з 2012 року, з фільму Міхаеля Ханеке «Любов» (КіноУкр, 2012). Наступна його поява у фільмі «Болеро» демонструє кардинально іншу роль, що істотно відрізняється від попередньої. За жанровою природою «Любов» – це психологічна драма, артхаус, тоді як «Болеро» – біографічна музична драма. Ці фільми є полярними як за сюжетною структурою, так і за стилістикою режисури.

Міхаель Ханеке – режисер, відомий стриманим, мінімалістичним стилем із довгими планами, що передають психологічну глибину персонажів і створюють атмосферу споглядання та роздумів. Його кіномова відзначається інтимністю й філософською заглибленістю. Натомість Анна Фонтен («Болеро») застосовує експресивні візуальні засоби, музику та ритми, поєднуючи динамічний монтаж із плавною кінематографічною пластикою. Її стиль – емоційно напружений і відкритий до експериментів із музичним супроводом. Для виявлення специфіки «ареалу гри», у якому діє професійний піаніст у згаданих фільмах, а також умов звучання музики, необхідно окреслити деякі з сюжетних ліній обох кінострічок.

Фільм «Любов» (2012) відкривається сценою зламу дверей до паризької квартири, за якими виявляють тіло Анни, усіяне квітами. Подружжя Жорж і Анна – викладачі фортепіано, що існують як нерозривна єдність, – не втрачають цю цілісність і під натиском хвороби. Вона, немов злам дверей, вривається в їхнє життя, руйнуючи звичний світ. Далі камера переносить глядача на сцену – зі сцени у зал, недоступний як музикантові, так і слухачеві, – де починає звучати музика. За сюжетом Анна – вчителька фортепіано О. Таро, яку грає акторка Емманюель Ріва, – переживає інсульт, що веде до паралічу правої половини тіла й прогресуючого фізичного виснаження. Операція виявляється безуспішною. Значну частину фільму панує тиша, що виконує функцію повноцінного звукового шару – саундтреку. Фортепіанні твори, записані Олександром Таро, адресовані вчительці не лише за сюжетом, а й на рівні особистої інтенції

виконавця. «У фільмі немає нічого далекого від мого власного досвіду, – зізнається О. Таро. – Я зіграв свою роль під справжнім ім'ям... Сцена, де я розповідаю про “Багателі” Бетховена, які Анна давала мені вивчати у 12 років, близька до мого особистого досвіду. Я й досі відвідую свою колишню вчительку Кармен Таккон-Девенат, яка фізично ослаблена, і це відображається у моїх очах...» (Kraft, 2013). Спеціально для фільму були записані два Експромти Ф. Шуберта, *c-moll*, і *Ges-dur* ор. 90, три Багателі Л. Бетховена ор. 126, а також дві Багателі ор. 33, друга *C-dur* і четверта *A-dur*. Також безпосередньо у кадрі звучить хорал Баха-Бузоні «*Ich ruf' zu dir, Herr*», BWV639 (Воскобойников, 2023: 142).

Фільм «Болеро» (2024) є ретроспективною біографічною стрічкою, присвяченою композитору Морісу Равелю. Його роль виконує французький актор Рафаель Персоназ (*Raphaël Personnaz*). Стрічка реконструює життєвий і творчий шлях композитора, фокусуючись на тому, як Равель накопичував слуховий і практичний досвід для створення свого шедевр, «Болеро», – твору, написаного на замовлення Іди Рубінштейн. Композитор захоплюється ритмами, що його оточують – гулом машин на заводі, іспанських танців (фанданго, севільяни), цокання власного будильника, – і саме ці слухові образи стають основою майбутнього твору.

У фільмі розгортається складна лейтмотивна система. Так, частина «Спляча красуня» з циклу М. Равеля «Моя матінка гуска» тричі з'являється у стрічці, стаючи музичним символом стосунків між Равелем і Сіпою. Цей лейтмотив є формотворчим і виконує наративну функцію. Л. Рязанцев у статті «Техніка лейтмотивів у кіномузиці» зазначає: «Переривчастий характер кіномузики вимагає особливої органічної єдності звукових структур, а техніка лейтмотивів дуже цьому сприяє. На цьому, в першу чергу, і ґрунтується використання лейтмотивів у створенні форми в кінофільмі: завдяки своїй змістовній навантаженості вони не тільки мають служити характеристиці персонажів і елементам дії, а й об'єднувати своєю звуковою формою музичний ряд» (Рязанцев, 2015: 125).

Музика у фільмі «Болеро» (2024) умовно поділяється на дві групи – твори Моріса Равеля та композиції інших авторів. Зокрема, на початку фільму звучить музика, що не належить Равелю; у ці моменти в кадрі відсутній виконавець-піаніст. Таким чином, у фільмі можна побачити, де режисер вбудовує музику інших авторів. Якщо ідентифікувати постаті піаністів, записи яких використано як саундтреки, з'ясовується, що Ноктюрн № 13 *c-moll* Ф. Шопена, ор. 48, звучить у виконанні французького піаніста Самсона Франсуа (1924–1970), а Вальс № 10 *h-moll*, *op. posth.* 69 № 2, – у виконанні румунського піаніста Діну Ліпатті (1917–1950). Отже, вже на рівні добору музичного матеріалу підкреслюється відмінність між музичним середовищем епохи Равеля та власне творчістю композитора.

Крім записів Олександра Таро, у ролі саундтреків у фільмі використані інтерпретації Андре Клюйтенса, квартету «Парренін», Рено Капюсона, Готьє Капюсона, Франка Брейлі, Орельєна Понт'є, Дірка Броссе та Брюссельського філармонічного оркестру (Warner Classics, 2024). Водночас твори самого Моріса Равеля, що звучать у кадрі, виконуються актором, який втілює образ композитора, під запис фортепіанної гри Олександра Таро.

У фільмі «Любов» (2012) Олександр Таро виступає як в кадрі, так і поза ним – він виконує партії у саундтреках, а також з'являється на екрані у ролі самого себе. Уже на початку фільму звучить Експромт Ф. Шуберта, спочатку без показу виконавця, а згодом – у четвертій хвилині – глядач бачить піаніста в гримерці після виступу. Натомість у «Болеро» перша поява Таро в кадрі відбувається значно пізніше – на 1 год. 4 хв. 19 с. Тут він грає, як вже зазначалось, не себе, а людину, далеку як від його професійної ідентичності, так і від музичного простору Равеля: критика П'єра Лало. Актор перевтілений до невпізнаності (накладні вуса тощо), і глядачеві складно асоціювати його з піаністом.

Образ П'єра Лало з'являється у стрічці не випадково. Це той самий критик, який відомий своїм неприйняттям музики Равеля: «...паризький критик П'єр Лало, затятий ворог музики Равеля, гнівно

засуджує її за “мізерність духу”»² (Nichols, 2011: 87). Отже, чому професійному піаністу відводиться саме ця роль – не друга чи наставника, а вороже налаштованого до композитора опонента?

Відповідь можна шукати у функції самого персонажа. П'єр Лало у фільмі виконує роль носія соціально-культурного контексту, в якому розгораються події життя і творчості Моріса Равеля. Його естетична позиція та поведінкові характеристики дозволяють репрезентувати зовнішній інтелектуальний тиск, суспільні очікування та критику, що протиставлені внутрішньому світу митця. Завдяки цьому контрасту глядач глибше розуміє драму ізоляції художника й конфлікту між його естетичними принципами та загальноприйнятими уявленнями про музику³.

Твори М. Равеля у виконанні О. Таро з'являються у ключових епізодах фільму «Болеро». Так, «*Pavane pour une infante défunte*», М. 19 (Tharaud, 2024d), звучить як елегійний спогад і символізує ніжну меланхолію, притаманну внутрішньому стану головного героя. Контрастом до інтимності Павани виступає віртуозна іронічність «*Alborada del gracioso*» з циклу «*Miroirs*», М. 43 (Tharaud, 2024a), яка презентує темпераментність, ритмічну загостреність музики Равеля – у фільмі ці музичні твори супроводжують концертне турне композитора Америкою.

Фільм також містить стилізовані авторські твори-імпровізації Олександра Таро у формі салонних танців, зокрема «*Valse improvisée dans le style années 20 – scène du bal*» (Tharaud, 2024b) – вальс у стилі 1920 років, який звучить під час балу, створюючи відповідну епосі атмосферу. Пізніше в подієвий ряд вписаний «*Valse improvisée dans le style fox-trot*» (Tharaud, 2024c), стилізація популярного танцю тих часів – динамічного і ритмічно насиченого фокстроту.

² Оригінальний текст: “...the Paris critic Pierre Lalo, a sworn enemy of Ravel's music, excoriates his *petitesse de l'esprit*.”

³ Докладний аналіз конфлікту Моріса Равеля з культурним середовищем Парижу його часу наведено в книзі В. Жаркової «Прогоулянки в музичному світі Моріса Равеля» у підрозділі 1.2 (Жаркова, 2009: 76).

Окреме місце у фільмі посідають фортепіанні ескізи М. Равеля до його «Болеро», які також виконані О. Таро, хоч це й не зазначено в офіційних списках саундтреків. Вони звучать у сценах, де композитор «шукає» ідеї свого знаменитого твору. Ці фрагменти, виконані в інтимній, камерній манері, дають змогу глядачеві буквально «почути», як народжується твір, як ритм і мелодія виникають на клавіатурі задовго до своєї реалізації в оркестровому звучанні.

Таким чином, музичні епізоди у виконанні О. Таро – це не просто супровід дії, а інструмент глибшого розуміння особистості героя, його внутрішніх пошуків, сумнівів і напруження. У звуковому плані Таро стає втіленням Равеля, поза кадром, – через музику. Водночас у кадрі він з'являється в ролі його супротивника П'єра Лало, що знову і знову підіймає питання «роздвоєння особистості» піаніста, навіть її «розшарування». Якщо О. Таро є «позакадровим» втіленням М. Равеля, але композитор у фільмі виконує власні твори, ким у такому разі може бути піаніст у кадрі? Другом? Коментатором? Оponentом? Адже фільм не ставить за мету саморепрезентацію Таро. Можливо, саме через роль критика автори фільму виводять на поверхню важливі питання, які накопичуються у свідомості піаніста-інтерпретатора музики Равеля.

Показовим є те, що критик з'являється у кадрі саме в той момент, коли молодий Равель лише починає свою композиторську кар'єру; критик підходить до нього одразу після прем'єри його Струнного квартету *F-dur*, V. 35 (у кадрі звучить II частина: *Assez vif. Très rythmé*). Його жорстка оцінка ламає надії митця ще до здобуття визнання. Цей момент резонує з особистим досвідом Олександра Таро, про який він розповів у своєму інтерв'ю: «Я акомпанував німим фільмам, грав у ресторанах... Однак мені пощастило записувати музику вже на ранніх етапах – часто для дуже маленьких лейблів. Жодна рецензія не виказувала інтересу. Я з нетерпінням чекав рецензій, бажаючи лютувати через негативні коментарі, кричати: "Критик пропустив абсолютно блискучий момент!". Хоча насправді я створював альбоми, які зовсім не були надзвичайними. Так завжди буває, коли починаєш.

Я навчався новому ремеслу – паралельно зі сценою: говорити в мікрофон» (Tharaud, 2025).

Цей досвід перегукується з невдачами Равеля, який п'ять разів безуспішно намагався здобути престижну Римську премію – подію, що також згадується у фільмі (Fontaine, 2024).

Отже, роль Таро в «Болеро» не зводиться лише до втілення музики Равеля – вона є багаторівневою: піаніст постає як внутрішній голос, художній двійник, а також як зовнішній виклик, що активує рефлексію композитора. Для демонстрації широти та варіативності «ареалу гри» піаніста у художньому фільмі, доцільним є створення аналітичної таблиці (див. *Таблицю 1*).

Таблиця 1. «Ареал гри» піаніста у фільмах «Любов» та «Болеро».

Критерій	«Amour» (2012)	«Bolero» (2024)
Екранна роль	У кадрі в ролі самого себе (піаніста Олександра Таро)	У кадрі в ролі П'єра Лало – музичного критика Равеля
Тривалість екранного часу	Приблизно 6 хв 30 с	Приблизно 2 хв 30 с
Кількість саундтреків, виконаних Таро	7 із 7 (усі фортепіанні твори у фільмі)	4 із 14 (усі сольні твори Равеля)
Функція у драматургії	Епізодична роль, наближена до автобіографічної	Епізодична роль, метафорична й опозиційна до образу Равеля
Характер ролі	Позитивний, емпатичний персонаж	Умовно негативний, критик як носій зовнішнього тиску
Тип взаємодії	Контакт із викладачкою (Анною), емоційно близький контекст	Контакт із композитором (Равелем), конфліктний дискурс
Темпоральна площина	Доба, сучасна самому піаністу (початок 2010-х)	Доба, сучасна Равелю (початок XX ст.)
Ідентичність у кадрі / поза кадром	Ідентичність збігається: Таро у кадрі = Таро у музиці	Розрив: Таро поза кадром = Равель (виконавець), у кадрі = критик
Музика як інструмент дії	Музика формує емоційне тло й віддзеркалює особисту історію	Музика структурує наратив, формує аудіовізуальні контрасти
Позиція щодо композитора	Пряма (інтерпретатор чужої музики)	Двоїста: поза кадром – втілення Равеля, у кадрі – його опонент

Ця таблиця дозволяє системно осмислити багатовимірну участь професійного піаніста в художньому фільмі – як у площині втілення екранного образу, так і у функції музичного вираження. Порівняння ролей О. Таро у двох фільмах за його участю надає уявлення про те, наскільки сильно може відрізнятись роль професійного піаніста поза кадром і в кадрі, надаючи імпульс для формування нових сценаріїв, у яких міг би з'явитися професійний піаніст (або інший музикант).

Потужним контраст у фільмі «Любов» створює молода енергія піаніста, який поспішає з міста в місто у своїх гастролях і навіть не встигає купити платівку для своїх учителів, та страждання подружжя, яке ніби живе в іншому світі й тримається за надію на межі смерті (епізод, де О. Таро з'являється у квартирі своєї вчительки).

У фільмі «Болеро» простежуються два помітні контрасти. Перший – між «Болеро» Равеля як відкритим, публічним оркестровим висловлюванням, і його фортепіанною музикою у виконанні Таро, яка виступає в ролі інтимного щоденника композитора. Цей контраст створює багатовимірний портрет Равеля. Другий контраст – розмежування ролей піаніста (поза кадром / в кадрі): поза кадром Таро виконує музику, тоді як у кадрі композитор сидить за роялем, а також на сцені з'являється критик. Роль піаніста охоплює два образи, які неможливо поєднати у кадрі, але які стають зрозумілими, якщо знати, хто саме виконує музику за кадром.

О. Таро знайшов себе у фільмі не лише як виконавець, а й як критик – немов граючи роль піаніста, що незадоволений постійними вказівками композитора й виступає із зловісними зауваженнями на адресу його твору. Піаністи добре знають, що коли Равель у власних творах наполягає на точній артикуляції, темпі, агогічних вказівках, виконання має відповідати цим вимогам. Відхилення від точності виконання (хоч вона і скоує свободу інтерпретації) завжди викликало у композитора сильне обурення.

Наступна паралель з О. Таро і багатьма іншими професійними піаністами – цитування Равеля наприкінці фільму: «Я нічого не писав такого, що хотів, мені казали: напиши на 3 хвилини, на 17, для лівої

руки, для лівої ноги...» (Fontaine, 2024). А чи завжди піаніст грає те, що хоче? Тут можна згадати твори самого Олександра Таро – твори, які він просто не знайшов на полиці музичної бібліотеки.

Отже, Олександр Таро виходить на сцену, де відбувається зрозуміла йому дія: коли Равелю вп'яте відмовляють у Римській премії, попри його відомість, це співзвучно з кар'єрним шляхом Таро, який досяг успіху не через конкурсні випробування, а завдяки іншим творчим здобуткам.

Висновки.

Сьогодні практика роботи в кінематографі набуває важливого значення для музиканта-виконавця. Наведений аналіз двох фільмів за участю О. Таро дозволяє відійти від його особистості, подивитися ширше на інші фільми за участю професійних піаністів поза кадром і задатися питанням: а що було б, якби вони потрапили в кадр?

Як свідчать наведені приклади, історія, що розповідається з екрана, набуває достовірності завдяки включенню «в кадр» реального музиканта. Простір фільму оживає, коли на сцену виходять професійна академічна музика та відомий піаніст.

У статті «Методологічні елементи типології кіномузики» Жан-Ремі Жульєн зазначає, що музика репрезентує піаніста, який її виконує в кадрі: «З музикою у виконанні або на сцені інтерпретатори звуків з'являються на екрані, фізично» (Julien, 1980: 180). Дійсно, у фільмі «Любов» ми стикаємося із саморепрезентацією О. Таро. Натомість у «Болеро» ми бачимо подвійну роль піаніста – поза кадром Таро втілює Равеля, а в кадрі – його опонента. Виникає бінарність образів, яка допомагають глибше розкрити риси головного героя фільму – композитора Мориса Равеля (актор Рафаель Персонас), коли під його пальцями на екрані народжується музика, виконувана піаністом Олександром Таро.

З позиції піаніста мета участі у двох фільмах може бути коротко сформульована так: «Любов» – це данина пошани вчителям, а «Болеро» – спосіб «зустрітися» з улюбленим композитором «віч-на-віч», тобто поява в кадрі та участь у зйомках – це шлях занурення

у необхідну атмосферу творів, які виконуєш, щоби прожити знову щось важливе для себе. Нещодавно Таро записав альбом із Соль-мажорним концертом Моріса Равеля, атмосфера якого пов'язана з фільмом «Болеро»: адже після апофеозу – виконання твору «Болеро» у фільмі – Равель говорить про бажання написати концерт для фортепіано у світлому моцартівському Соль-мажорі. Отже, фільм немов знову надає піаністові можливість зустрітися з композитором «віч-на-віч» – у сьогоденні, яке завдяки його появі одразу перетворюється на сакральний простір – «ареал гри» сучасного піаніста.

Перспективи дослідження. Подальше вивчення ролі професійних піаністів у художньому кінематографі відкриває широке поле для міждисциплінарних і культурологічних досліджень, об'єктом яких стає поєднання музики, кіно, театру та інших видів мистецтв. Одним з перспективних напрямів є порівняльний аналіз участі інших виконавців (скрипалів, диригентів, вокалістів) у художньому кіно з фокусом на їхній екранній присутності та функціональній ролі в аудіовізуальному наративі. Варто також дослідити, як різні стилістичні й режисерські підходи впливають на репрезентацію музиканта у фільмі. На окрему увагу заслуговує аналіз взаємодії композитора, виконавця та режисера у процесі створення кінообразу, з урахуванням того, як музика впливає на розвиток персонажа, сюжетну динаміку та емоційне сприйняття фільму. Подальше застосування поняття «ареал гри» до інших мистецьких форм сприяє осмисленню просторової та символічної присутності в них виконавця-музиканта. Перспективним видається й вивчення глядацької рецепції: як поява реального музиканта в кадрі впливає на сприйняття фільму, емоційне занурення реципієнта та автентичність створеного на екрані образу.

ЛІТЕРАТУРА

- Воскобойніков, Я. (2021). *Французький піаніст Олександр Таро: аспекти медійної репрезентації фортепіанного виконавства*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

- Жаркова, В. (2009). *Прогулянки в музичному світі Мориса Равеля (в пошуках смислу постання Майстра)*. Київ: Автограф [рос.].
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. (Пер. з фр. А. Середяк та ін.). Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка.
- Рязанцев, Л. (2015). Техніка лейтмотивів у кіномузиці. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 33, 124–130. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158297>
- Рязанцев, Л. (2018). Роль внутрішньокадрової музики в кінофільмі. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 38, 41–50. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141739>
- Ханеке, М. (2012). Любів. *КіноУкр*. <https://kinoukr.com/2670-lyubov.html>
- Харченко, П. (2021). Музичне та візуальне в кінематографі: Автономія і синтез. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*, 17(2), 106–114. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247984](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247984)
- Харченко, П. (2020). Принципи функціональної класифікації музики в кіно. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*, 16(1), 179–188. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205257>
- Юник, Т., & Царев, М. (2021). Саундтрек в сучасному кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 4(1), 67–77. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021>
- Fondation Maurice Ravel. (1986). *Story of a life*. Fondation Maurice Ravel. Retrieved from <https://fondationmauriceravel.com/en/story-of-a-life/>
- Fontaine, A. (2024). Boléro. France. IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt26656821/>
- Julien, J.-R. (1980). Éléments méthodologiques pour une typologie de la musique de film. *Revue de Musicologie*, 66(2), 179–202.
- Kraft, N. (2013). Le pianiste Alexandre Tharaud dit son amour pour Michael Haneke. L'OBS. Retrieved from <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-droles-de-gammes/20130115.RUE6932/le-pianiste-alexandre-tharaud-dit-son-amour-pour-michael-haneke.html>
- Nichols, R. (2011). *Ravel*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Tharaud, A. (2024a). *Miroirs, M. 43: IV. Alborada del gracioso*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=mA1Rj1ui3Cs&ab_channel=AlejandroTharaud-Topic
- Tharaud, A. (2024b). *Valse improvisée dans le style années 20 – Scène du bal*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=CFqAvtgIMq0&list=LL&index=5&ab_channel=AlexandreTharaud-Topic

- Tharaud, A. (2024c). *Valse improvisée dans le style fox-trott*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=5oPVsyrebUA&ab_channel=AlexandreTharaud-Topic
- Tharaud, A. (2024d). Maurice Ravel: Pavane pour une infante défunte, M. 19. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mmHAasmm8wo>
- Tharaud, A. (2025). Interview met Alexandre Tharaud. National Orchestra of Belgium. Retrieved from <https://www.nationalorchestra.be/en/news-stories/interview-met-alexandre-tharaud>
- Warner Classics. (2024). *Boléro (Original Motion Picture Soundtrack)*. Retrieved from <https://www.warnerclassics.com/release/bolero-original-motion-picture-soundtrack>

REFERENCES

- Fondation Maurice Ravel. (n.d.). Story of a life. Retrieved from <https://fondationmauriceravel.com/en/story-of-a-life/> [in French].
- Fontaine, A. (2024). Boléro. France: [Production Company] IMDb. Retrieved from <https://www.imdb.com/title/tt26656821/> [in English].
- Haneke, M. (2012). Love. *Kinoukr*. Retrieved from: <https://kinoukr.com/2670-lyubov.html> [in Ukrainian].
- Julien, J.-R. (1980). Éléments méthodologiques pour une typologie de la musique de film [Methodological Elements for a Typology of Film Music]. *Revue de Musicologie*, 66 (2), 179–202 [in French].
- Kharchenko, P. (2020). Principles of Functional Classification of Music in Cinema. *Artistic Culture. Topical issues*, 16(1), 179–188. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205257> [in Ukrainian].
- Kharchenko, P. (2021). The Musial and The Visual in Cinema. *Artistic Culture. Topical issues*, 17(2), 106–114. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247984](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247984) [in Ukrainian].
- Kraft, N. (2013). Le pianiste Alexandre Tharaud dit son amour pour Michael Haneke [Pianist Alexandre Tharaud expresses his love for Michael Haneke]. *L'OBS*. Retrieved from <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-droles-de-gammes/20130115.RUE6932/le-pianiste-alexandre-tharaud-dit-son-amour-pour-michael-haneke.html> [in French].
- Nichols, R. (2011). *Ravel*. New Haven, CT: Yale University Press [in English].
- Pavi, P. (2006). *Dictionary of Theatre* (Transl. from French by A. Serediak et al.). Lviv: Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].

- Riazantsev, L. (2015). Leitmotifs technique in film music. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 33, 124–130. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158297> [in Ukrainian].
- Riazantsev, L. (2018). The role source music in a motion. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 38, 41–50. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141739> [in Ukrainian].
- Tharaud, A. (2024a). Miroirs, M. 43: IV. Alborada del gracioso [Mirrors, M. 43: IV. The Jester's Morning Song]. *YouTube*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=mA1Rj1ui3Cs&ab_channel=AlexandreTharaud-Topic [in French].
- Tharaud, A. (2024b). Valse improvisée dans le style années 20 – Scène du bal [Improvised Waltz in the Style of the 1920s – Ballroom Scene]. *YouTube*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=CFqAvtgIMq0&list=LL&index=5&ab_channel=AlexandreTharaud-Topic [in French].
- Tharaud, A. (2024c). Valse improvisée dans le style fox-trott [Improvised Waltz in the Style of a Foxtrot]. *YouTube*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=5oPVsyrebUA&ab_channel=AlexandreTharaud-Topic [in French].
- Tharaud, A. (2024d). Maurice Ravel: Pavane pour une infante défunte, M. 19 [Maurice Ravel: Pavane for a Dead Princess, M. 19]. *YouTube*. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=mmHAasmm8wo> [in French].
- Tharaud, A. (2025). Interview met Alexandre Tharaud. National Orchestra of Belgium: Retrieved July 1, 2025. <https://www.nationalorchestra.be/en/news-stories/interview-met-alexandre-tharaud> [in English].
- Voskoboinikov, Ya. (2023). *French Pianist Alexandre Tharaud: Aspects of Media Representation in Piano Performance*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Warner Classics. (2024, March 1). Boléro (Original Motion Picture Soundtrack). Retrieved from <https://www.warnerclassics.com/release/bolero-original-motion-picture-soundtrack> [in English].
- Yunyk, T., & Tsarev, M. (2021). Soundtrack in modern cinema. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production* 4(1), 67–77. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021> [in Ukrainian].
- Zharkova, V. (2009). *A walk in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Author's message)*. Kyiv: Avtohrاف [in Russian].

Yakiv Voskoboinikov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,

PhD in Art Studies, Senior Lecturer,

The Department of Special Piano

e-mail: yakov.voskoboynikov@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-4637-3104

“The Playing Area” of the contemporary pianist

Statement of the problem. *The article addresses the underexplored phenomenon of professional pianists appearing on screen in narrative films. While actors often portray musicians in biopics, actual pianists rarely assume cinematic roles. The study focuses on the unique case of Alexandre Tharaud, a French pianist who appears in two films – “Amour” (2012) by Michael Haneke and “Boléro” (2024) by Anne Fontaine. The analysis interrogates the function and implications of his dual presence: both as soundtrack performer and as a visible character – even when his screen role contradicts his musical persona.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The article aims to construct a systematic understanding of the pianist’s function in film by analyzing Tharaud’s screen and off-screen roles. It explores how the presence of a real pianist in narrative cinema contributes to authenticity, narrative complexity, and intermedial dialogue between performance and character identity. The research introduces the concept of the “playing area” into the context of a performer’s dual presence in film – both visually (as actor) and aurally (as musician). It reveals the polysemous nature of Tharaud’s roles: embodying himself in *Amour*, and a critical antagonist in *Boléro*, while sonically representing the composer Maurice Ravel. This duality prompts a novel interpretation of musician-character interaction in biographical cinema. An interdisciplinary approach is employed, combining audiovisual, semiotic, narrative, and musicological analysis. The study conducts a functional examination of the soundtrack’s role in emotional shaping, rhythm, and dramaturgy.*

Results and conclusions. *The participation of Alexandre Tharaud in “Amour” and “Boléro” exemplifies an expanded interpretive field for musicians in cinema. In “Amour”, Tharaud appears as himself, enhancing emotional resonance and biographical authenticity. In “Boléro”, he portrays Pierre Lalo, a historical critic of Ravel, while simultaneously performing Ravel’s works off-screen. This paradox – where the performer embodies the voice of critique while musically channeling the composer – unveils a complex dialogue between biography, interpretation, and cinematic space. Tharaud’s screen presence becomes not mere illustration but*

a performative act that enriches the film's semantic structure. The article sets a precedent for rethinking the cinematic role of professional musicians, proposing a new framework for evaluating their dramaturgical and symbolic contributions.

Keywords: *Alexandre Tharaud; film music; professional pianist in cinema; Maurice Ravel; Amour; Boléro; intermediality; playing area; soundtrack analysis; audiovisual narrative.*

Стаття надійшла до редакції 20 травня 2025 року

УДК 78.071.1(430)(092):783

DOI 10.34064/khnum1-75.04

Чикалова Ольга Юріївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірантка кафедри теорії музики

e-mail: chikalova.o@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-4048-7776

Реконструкція досвіду укладання аудіоантології «Mendelssohn: Geistliche Chorwerke»

Духовна хорова музика Ф. Мендельсона-Бартольді є одним із найцінніших надбань мистецтва доби Романтизму. Попри це, більша частина його хорової композиторської спадщини тривалий час залишалася невизнаною у світі, а перший сучасний каталог творів Ф. Мендельсона з'явився лише 2009 року. Багато аспектів, пов'язаних із хоровою музикою композитора, серед них її відтворення в сучасному аудіопросторі, й досі залишаються невисвітленими, що актуалізує мету цієї розвідки – дослідження особливостей укладання альбому духовних хорових творів композитора «Mendelssohn: Geistliche Chorwerke» (Камерний хор Штутгарта, 2022). Специфіка вибраної теми обумовила залучення інтердисциплінарного, системно-структурного та компаративного дослідницьких підходів, а також джерелознавчого та хронологічного методів дослідження. За результатами аналізу змісту альбому виявлено, що він є вичерпним зібранням духовної хорової музики Ф. Мендельсона, а отже, становить аудіоантологію; завдяки укладенню back-каталогу з'ясовано, що альбом підготовлений у процесі багаторічної роботи виконавців над творами. Реконструкція досвіду укладання аудіоантології дозволила дійти висновків, що здійснення такого масштабного проєкту, як повне зібрання духовної хорової музики Ф. Мендельсона, потребувало підготовчого періоду тривалістю у 33 роки та поетапного видання творів (12 окремими випусками). Зроблені узагальнення є показовими й важливими для керівників інших сучасних хорових колективів, які мають намір створювати аналогічні аудіоантології.

Ключові слова: *духовна хорова музика Ф. Мендельсона-Бартольді; композиторська творчість; Камерний хор Штутгарта; альбом «Mendelssohn: Geistliche Chorwerke»; аудіоантологія; back-каталог.*

Постановка проблеми.

Вивчення композиторської творчості невід'ємно пов'язане з питанням музично-слухових уявлень про досліджувані твори. Сьогодні ми маємо доступ до великого розмаїття ресурсів. Надбання науково-технічного прогресу (сучасні пристрої, мережа Інтернет) дозволяють ознайомлюватись із широким спектром наявного аудіоконтенту, створеного в різних країнах світу. У зв'язку із цим постає проблема вибору найбільш якісного та зручного у використанні аудіоматеріалу.

Дослідження такої великої «ділянки» творчості, як духовна хорова музика Ф. Мендельсона-Бартольдї, зумовлює пошук релізів, де зібрано всі або більшу частину творів цієї групи. Подібні релізи можна назвати аудіоантологіями. У більшості випадків аудіоантології складаються із записів, здійснених одним виконавцем чи групою виконавців. Це актуалізує укладання відповідних *back*-каталогів, які не тільки засвідчують високу якість видань, але й містять певні «підказки» щодо стилізованих особливостей досліджуваної музики.

Наукова новизна дослідження. На сьогодні сутність термінів «аудіоантологія» та «*back*-каталог» залишаються фактично невисвітленими в контексті вивчення академічної музики. Таким чином, розробка цих понять становить новий крок у розвитку сучасного музикознавства. Поряд із цим, наукова новизна нашої розвідки пов'язана із самим предметом дослідження – аудіоальбомом «*Mendelssohn: Geistliche Chorwerke*»¹ (2022), записаним Камерним хором Штутгарт (Kammerchor Stuttgart, n.d., *YouTube*). Незважаючи на те, що духовна хорова музика Ф. Мендельсона, безперечно, є одним із найцінніших здобутків доби Романтизму, багато її аспектів, зокрема проблема дослідження високохудожніх аудіовидань, ще залишаються перспективними для музикознавчої думки.

Мета статті – здійснити реконструкцію досвіду укладання аудіоантології духовної хорової музики Ф. Мендельсона-Бартольдї Камерним хором Штутгарт шляхом створення *back*-каталогу до альбому «*Mendelssohn: Geistliche Chorwerke*».

¹ У перекладі з німецької – «Мендельсон: Духовні хорові твори».

Останні дослідження і публікації. Одним з головних сучасних досягнень щодо впорядкування творчості Ф. Мендельсона є каталог-*raisonné* Ральфа Венера (Wehner, 2009a), який доповнюється статтею того ж автора (Wehner, 2009b). Серед 26 груп творів, виокремлених Р. Венером у цьому каталозі, основний інтерес для нашого дослідження становлять дві перші групи, де вміщено перелік духовних творів Ф. Мендельсона за участю хору: «Великі духовні вокальні твори» та «Менші духовні вокальні твори». Стильові особливості хорової музики композитора, а саме – наслідування барокових традицій, висвітлено у дисертації Б. Е. Макдональд (McDonald, 2019).

Ряд залучених наукових розвідок пов'язаний із дослідженням поняття антології. Серед них – праці Д. Р. Волларо (Vollaro, 2008), О. Галети (2012), І. Закус (2017), Дж. Тауріно (Taurino, 2023). Зокрема, Д. Р. Волларо вказує на міждисциплінарність явища антології (Vollaro, 2008: 13). Стаття О. Галети присвячена вивченню антології як особливого літературного жанру. І. Закус (2017: 563) застосовує поняття аудіоантології для означення серії компакт-дисків під назвою «Джаз-коло», виданої протягом 2008–2010 років. Дж. Тауріно пропонує класифікацію антологій відповідно до різних галузей культури (література, радіо, телебачення), а також наводить характерні ознаки антології, що відрізняють її від колекції або серії (Taurino, 2023: 9, 20).

Основним підґрунтям дослідження поняття *back*-каталогу як сукупності певних творчих досягнень (записів, проєктів тощо), здійснених та опублікованих у минулому, стали розвідки, присвячені з'ясуванню значення подібних дослідницьких праць у сфері музичної індустрії – це відеореліз О. Скотта (Scott, 2022), а також стаття Л. Іст-вандіті та Л. Гулд, у якій надано аналіз популярності гастролей з представленням *back*-каталогу (Istvandy & Goold, 2024).

Цінними ресурсами для дослідження діяльності Камерного хору Штутгарта та його керівника Ф. Берніуса, вивчення дискографії та прослуховування записів хору виявилися стаття А. Браун (Braun, 2022), а також контент, викладений на платформах «AllMusic» (Kammerchor Stuttgart, n.d., AllMusic) та «Discogs» (Discogs, n.d.),

на *YouTube*-каналі хору (Kammerchor Stuttgart, n.d., *YouTube*) і на сайті німецького музичного видавництва «*Carus-Verlag*» (Carus-Verlag, n.d.). Окремо слід відзначити статті П. Барнеса (Barnes, 2009) та Ф. Берніуса (Bernius, 2021), що простежують «еволюцію» творчої комунікації Камерного хору Штутгарту з хоровою музикою Ф. Мендельсона-Бартольдї на різних етапах розвитку колективу, вершиною якої стали запис та видання аудіоантології духовних хорових творів композитора.

Методологія дослідження. Залучено такі наукові методи та підходи: *інтердисциплінарний підхід* – для дослідження явищ антології та *back*-каталогу в різних мистецьких галузях; *джерелознавчий метод* – для пошуку джерел, 1) пов'язаних з діяльністю Камерного хору Штутгарту, 2) дотичних до розкриття сутності понять аудіоантології та *back*-каталогу в контексті академічної музики; *хронологічний метод* – для відтворення основних подій у творчому житті Камерного хору Штутгарту та етапів укладання колективом аудіоантології духовної хорової музики Ф. Мендельсона; *системно-структурний підхід* – для впорядкування духовної хорової спадщини композитора; *компаративний підхід* – для виявлення відповідності між переліком композицій в аудіовиданнях та хоровою творчістю Ф. Мендельсона.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У контексті наявних сьогодні аудіовидань духовної хорової музики Ф. Мендельсона-Бартольдї особливе місце належить альбому «*Mendelssohn: Geistliche Chorwerke*», виданому Камерним хором Штутгарту². Загальна дискографія хору нараховує близько 70 компакт-

² Камерний хор Штутгарту (нім. *Kammerchor Stuttgart*) заснував Фрідер Берніус у 1968 році. Він продовжує керувати хором вже більше 55 років, тому від моменту свого виникнення і до сьогодні творчість колективу віддзеркалює мистецьке бачення однієї особи – диригента. Це є одним із факторів, що виокремлює колектив серед інших камерних хорів Німеччини. Початково – у період з 1968 до 1974 року – основний репертуар хору становила релігійна та світська музика *a cappella* доби Романтизму (Bernius & DeFotis, 1994: 31). Наступний творчий етап означений зверненням до барокової хорової музики (там само). У 1987 році Ф. Берніус навіть започаткував Міжнародний фестиваль старовинної музики, відомий сьогодні як «Штутгартське Бароко» (*Stuttgart Barock*) (Braun, 2022). Паралельно із зануренням у барокові

дисків. Висока якість аудіовидань підтверджена престижними винагородами, такими як премія Едісона (*The Edison Awards*; Нідерланди, 1990) і «Золотий камертон» (*Diapason d'Or*; Франція, 1990).

Альбом «*Mendelssohn: Geistliche Chorwerke*» був виданий 8 липня 2022 року. Як зазначалося вище, важливим підґрунтям у його дослідженні став каталог-*raisonné* творчості Мендельсона Р. Венера. На його основі авторкою статті було сформовано повний перелік усіх відомих духовних хорових творів композитора, упорядкований за жанрами, за наявності конкретного жанрового означення (*Таблиця 1*). Шляхом порівняння цього переліку зі змістом альбому можна дізнатися, що в аудіовиданні зібрано всі ораторії, хоральні кантати й мотети, практично всі псалми, він містить також симфонію-кантату «*Lobgesang*» та більшу частину творів інших жанрів.

Окремо відзначимо невелику кількість композицій, не включених до складу альбому. Це переважно юнацькі роботи, написані Ф. Мендельсоном у віці 12–13 років (у 1821–1822-му) під керівництвом К. Цельтера з метою удосконалення поліфонічної техніки письма (Mendelssohn-Bartholdy, 1998: VIII–IX). Таким чином, вони є «навчальними» і не відрізняються такою високою художньою довершеністю, як більш зрілі твори композитора. Натомість до складу альбому включено декілька камерних композицій, призначених для сольного, а не хорового виконання. Це можна пояснити тим, що для реалізації проєкту видавництвом «*Carus-Verlag*» було залучено ряд професійних

традиції, репертуар хору збагатився також і світською хоровою музикою XX століття – творами А. Шенберга, А. Веберна, Х. Ербсе, А. Дангела (Bernius & DeFotis, 1994: 31). Підтвердженням всесвітнього визнання хорового колективу стали його гастролі у Північній Америці та Азії (з 1988 року), а також тур Південною Америкою. Відзначимо й регулярні гастрольні поїздки до Ізраїлю (від 1984 – кожні два роки), зокрема у вересні 2015-го в рамках святкування 50-річчя дипломатичних відносин між Німеччиною та Ізраїлем. Крім цього, колектив запрошували на Перший, Четвертий та Десятий Всесвітні симпозиуми хорової музики у Відні, Сіднеї та Сеулі. У 1993 році хор був нагороджений орденом «За заслуги перед Федеративною Республікою Німеччина». Кількісний склад хорового колективу, залежно від програми, коливається від 16 співаків – вокального ансамблю – до 80-ті – масштабного хору (Kammerchor Stuttgart, n.d., *AllMusic*).

солістів-вокалістів (Barnes, 2009: 72), оскільки їм відведено вагому роль у монументальних хорових творах Ф. Мендельсона (ораторіях, симфонії-кантаті, псалмах за участю оркестру). Імовірно, «прикрашення» альбому зразками камерно-вокальної музики було обумовлено бажанням додатково продемонструвати майстерність запрошених співаків. Альбом складається з 14 компакт-дисків, загальний часовий обсяг яких становить 14 годин 35 хвилин (Таблиця 2).

Таблиця 1. Духовна хорова музика Ф. Мендельсона³.

<u>Ораторії:</u> «Paulus», «Elijah», «Christus».
<u>Симфонія-кантата</u> «Lobgesang».
<u>Хоральні кантати:</u> «Christe, du Lamm Gottes», «Jesu, meine Freude», «Wer nun den lieben Gott lässt walten», «O Haupt voll Blut und Wunden», «Vom Himmel hoch», «Verleih uns Frieden», «Wir glauben all an einen Gott», «Ach Gott, vom Himmel sieh darein».
<u>Псалми:</u> № 66, № 115, № 42, № 95, № 114, № 5, № 98 (MWV A 23) ⁴ , № 31 (MWV B 32), № 24, № 2 (MWV B 35), № 93, № 98 (MWV B 37), № 100 (MWV B 38), № 31 (MWV B 39), № 91, № 100 (MWV B 45), Три псалми оп. 78 (№ 2, № 43, № 22).
<u>Мотети:</u> Три мотети оп. 39, Три мотети оп. 69.
<u>Твори інших жанрів:</u> «Ich weiche nicht von deinen Rechten», «Deine Rede präg ich meinem Herzen ein», «Ich will den Herrn nach seiner Gerechtigkeit preisen», «Tag für Tag sei Gott gepriesen», «Gott, du bist unsere Zuversicht», «Die Himmel erzählen die Ehre Gottes», «Er hat der Sonne eine Hütte gemacht», «Das Gesetz des Herrn ist ohne Wandel», «Gloria», Магніфікат (D-dur), «Jube domine», «Kyrie» (c-moll), «Jesus, meine Zuversicht», «Kyrie» (d-moll), «Te deum», «Tu es Petrus», «Salvum fac populum tuum», «Hora est», «Kirchenmusik» оп. 23, «O beata et benedicta», «Vespergesang», «Zum abendsegen», Два духовних хори оп. 115, «Herr Gott, dich loben wir», Три гімни оп. 96, «Hör mein Bitten», «Trauergesang» оп. 116, 6 Sprüche оп. 79, «Denn er hat seinen Engeln befohlen», Гімн Валлонської церкви у Франкфурті, «Хімецька літургія» (№№ 3, 4, 10), «Lauda Sion», «Hark! The Herald Angels Sing».

³ Курсивом виокремлено твори, що не увійшли до альбому «*Mendelssohn: Geistliche Chorwerke*».

⁴ Тут і далі залучено індексацію каталогу Р. Венера для тих творів Мендельсона, які або спираються на однакові біблійні псалми, або є різними за виконавським складом варіантами тієї ж самої музики.

Таблиця 2. Альбом «*Mendelssohn: Geistliche Chorwerke*»⁵.

Диск 1	Ораторія «Paulus», ч. I.
Диск 2	Ораторія «Paulus», ч. II.
Диск 3	Ораторія «Elijah», ч. I.
Диск 4	Ораторія «Elijah», ч. II.
Диск 5	«Kyrie» (d-moll), ораторія «Christus», «Jube domine», Три псалми оп. 78, «Jesus, meine Zuversicht».
Диск 6	Симфонія-кантата «Lobgesang».
Диск 7	«Hör mein Bitten», «Kyrie» (c-moll), Три духовних пісні (MWV B 33), «Hora est», Три мотети оп. 69 – № 3, «Salve Regina», Три мотети оп. 69 – № 1.
Диск 8	Хоральна кантата «Vom Himmel hoch», «Ave maris stella», «Te deum».
Диск 9	Псалом № 114, псалом № 42, «Lauda Sion».
Диск 10	Німецька літургія (№№ 3, 4, 10), «Kirchenmusik» оп. 23, «Vespergesang», 6 Sprüche оп. 79, псалом № 100 (MWV B 45), «Denn er hat seinen Engeln befohlen».
Диск 11	Псалом № 115, хоральні кантати «O Haupt voll Blut und Wunden», «Christe, du Lamm Gottes», «Wer nun den lieben Gott lässt walten», «Verleih uns Frieden».
Диск 12	«Trauergesang» оп. 116, Два духовних хори оп. 115, «O beata et benedicta», «Te Deum» (MWV B 25), Три мотети оп. 39, <i>Дві духовні пісні</i> оп. 112, Три мотети оп. 69 – № 2.
Диск 13	Магніфікат (D-dur), «Jesu, meine Freude», «Tu es Petrus», хоральна кантата «Wir glauben all an einen Gott», «Gloria».
Диск 14	Псалом № 95, хоральна кантата «Ach Gott, vom Himmel sieh darein», псалми №№ 5, 31 (MWV B 32), Гімн Валлонської церкви у Франкфурті, Три гімни оп. 96 (MWV A 19), псалми №№ 2, 24, 31 (MWV B 39), 91, 98 (MWV A 23), 93, 98 (MWV B 37), 100 (MWV B 38), хоральна кантата «Herr Gott, dich loben wir».

Головними локаціями для здійснення записів стали приміщення протестантських храмів Німеччини – Св. Петра і Павла (Гоннінген) та Св. Іоанна (Швайгерн), завдяки чому було враховано історичну практику виконання задля досягнення аутентичності хорового звучання.

Досліджуваний альбом у дискографії хору фактично є оновленою версією альбому «*Mendelssohn: Kirchenwerke*» / «Мендельсон: Церковні твори», завершеного у 2009 році до 200-річчя від дня народження

⁵ Курсивом позначено твори, написані Мендельсоном для сольного виконання.

композитора. Усі наступні релізи, присвячені духовній хоровій музиці Ф. Мендельсона, включаючи видання «*Mendelssohn: Geistliches Chorwerk*» / «Мендельсон: Духовна хорова творчість» (2012), «*Mendelssohn: Oratorien*» / «Мендельсон: Ораторії» (2013) та альбом, що є предметом нашого дослідження, були сформовані з аудіозаписів альбому «*Mendelssohn: Kirchenwerke*». Компаративний аналіз двох альбомів, 2009 та 2022 років, засвідчив, що їхні змістові складові і навіть групування творів всередині дисків (випусків) є фактично ідентичними. У першому альбомі випуски, що здійснювалися протягом декількох десятиліть, означені римськими цифрами I–XII на кшталт томів, у другому творі розподілені між 14 дисками. Відмінною рисою є логіка впорядкування частин цілого. Якщо в альбомі 2009 року монументальні композиції містяться в останніх томах-випусках, то в альбомі 2022 року ораторії та симфонія-кантата відкривають видання. Унаслідок цього загальна драматургія останнього альбому умовно побудована за принципом «з вершини джерела».

Рішення зосередити увагу саме на альбомі 2022 року як предметі цього дослідження продиктовано декількома суттєвими факторами. По-перше, це видання є новим, по-друге – весь аудіоконтент представлений на музичних стримінгових сервісах *цілісно*, відповідно до послідовності компакт-дисків (від першого до 14-го). Сьогодні його можна прослухати на платформах «*Spotify*» (Spotify), «*Amazon Music*» (Amazon Music), а також у вільному доступі – на *YouTube*-каналі хору за єдиним посиланням (Kammerchor Stuttgart. YouTube). У цьому – основна перевага альбому «*Mendelssohn: Geistliche Chorwerke*» над альбомом «*Mendelssohn: Kirchenwerke*», кожний випуск якого представлений на музичних стримінгових сервісах відокремлено від інших, а у вільному доступі на *YouTube*-каналі хору за різними посиланнями можна прослухати лише томи I та III–IX.

Вивчаючи альбом 2009 року, П. Барнес називає його «антологією» (Barnes, 2009: 69), що послугувало додатковою підставою для нашого наміру визначити альбом 2022 року як «аудіоантологію». Термін «антологія» доволі широко представлений у наукових розвідках, але

у переважній більшості випадків автори використовують його як такий, що не потребує додаткових пояснень. Утім сутність цього поняття варто розглянути більш детально. З грецької мови слово «антологія» перекладається як «зібрання квітів», «квітник» (Vollaro, 2008: 13). Попри те, що формування антологій та їх дослідження найчастіше пов'язані з літературознавством, за своєю природою явище антології тяжіє до міждисциплінарності (там само). Дослідження музичних зібрань, які можна назвати антологіями, засвідчує, що, поряд із зібраннями творів декількох або багатьох авторів (серія компакт-дисків «Джаз-коло» (Закус, 2017: 563)), доволі широко представлені аудіоантології, присвячені одному композитору чи музичному колективу. Серед останніх показовими прикладами є видані антології пісень Тома Вейтса (1984), Майкла Джексона (1986), групи «*The Beatles*» (1995–1996) та ін. Відзначимо, що, за окремими винятками (як-от «*The Final Symphony: A Beethoven Anthology*», 2021), аудіоантології складаються із записів, здійснених одним виконавцем або одною групою виконавців.

Знайомство як з вищезгаданими зразками, так і з антологіями в інших видах мистецтва, таких як живопис, скульптура та ін., засвідчує, що спільною рисою між ними є відбір та об'єднання складових елементів за певними критеріями: тематикою, історичним періодом, географією, стилем та ін. Також, як зазначає Дж. Тауріно, антологія як жанрова форма вирізняється опорою на дуальність, а саме – два структурних рівні, що співіснують один з одним. Перший рівень пов'язаний із цілісністю, повнотою зібрання, у той час як другий – з увагою до кожного окремого елементу. Саме поєднання цих двох рівнів – цілого та його частин – робить антологію «універсальною, динамічною та стійкою формою, здатною до постійних переформулювань у безперервному процесі збирання і розбирання» (Tauro, 2023: 20). О. Галета (2013: 73) наголошує на вибірковості як головній особливості жанру – антологія повинна об'єднувати найкращі зразки. Отже, на основі вищезазначених положень сформулюємо визначення поняття аудіоантології.

Аудіоантологія – це особливий жанр зібрання медіазразків, об'єднаних за певними критеріями (одним чи кількома): тематикою, історичним періодом, стилевим напрямом, географією, приналежністю одному композитору тощо, головними особливостями якого є як вичерпність, так і вибірковість у контексті запропонованого контенту.

Надзвичайно важливим аспектом дослідження аудіоантології є реконструкція досвіду її укладання, що включає: 1) вивчення передумов її створення; 2) визначення часових меж підготовчого періоду, що передував випуску фінального зібрання; 3) укладення *back*-каталогу.

Диригент Ф. Берніус зазначає, що хорова музика Ф. Мендельсона зацікавила його ще під час навчання⁶. На той момент в його оточенні лунали в основному глузливі та зневажливі оцінки при згадці імені Ф. Мендельсона: «Я досі пам'ятаю, як намагався знайти споріднені душі, коли плив проти сильної течії, надломлений неприйняттям цієї музики, яка тоді вважалася надто пихатою або абсолютною стилістичною копією», – згадує диригент (Bernius, 2021). За його словами, неупереджене вивчення хорових творів Ф. Мендельсона почалося лише в 1970 роках (там само).

Практично одночасно з початком випуску компакт-дисків хору й появою їх на німецькому ринку Ф. Берніус почав співпрацювати зі штутгартським музичним видавництвом «Carus-Verlag»⁷. Пропозицію щодо публікації повного зібрання духовних хорових творів Ф. Мендельсона Ф. Берніус отримав від видавництва ще на початку 1980 років. Диригент підкреслює, що він одразу захопився цією ідеєю (Bernius, 2021). Записи творів здійснювалися Камерним хором Штутгарта більше двох десятиліть, а відправною точкою став 1983 рік (Barnes, 2009: 70–71). Цей факт підтверджує й коментар самого

⁶ Навіть перший запис диригента на радіо був присвячений саме музиці Ф. Мендельсона (Bernius, 2021).

⁷ «Carus-Verlag» – музичне видавництво Штутгарта, що вважається одним із провідних світових видавництв хорової музики (його загальний каталог нараховує близько 45000 вокальних творів, представлених як в аудіо-, так і нотному форматі). Поряд із компакт-дисками, продукція «Carus-Verlag» включає книги про музику та практичні посібники для хорових диригентів і співаків (Carus-Verlag).

диригента: «Ми випустили перший компакт-диск *Carus* («*Hör mein Bitten*») та інші духовні твори Мендельсона, *Carus* 83.101), поклавши початок цьому амбіційному та великому проєкту» (Bernius, 2021). Отже, стають очевидними часові межі видання випусків, що пізніше увійдуть до складу аудіоантології, – 1983–2009-й (26 років).

Відтворимо підготовчий період більш детально шляхом вибудовування *back*-каталогу. Наразі звернення до *back*-каталогу пов'язане насамперед з пошуком стратегій успішного розвитку в музичній індустрії (Istvandity & Goold, 2024). У розвідках, присвячених вищевикресленій проблематиці, *back*-каталог розглядається як сукупність певних творчих надбань (творів, проєктів, записів і т. п.), здійснених та опублікованих у минулому: «Кожна позиція *back*-каталогу – це сходинка, що веде до наступної сходинки», – зазначає сучасний канадський діяч у сфері музичної індустрії О. Скотт (Scott, 2022). У ролі показового прикладу він наводить симфонічну творчість Л. Бетховена, де *back*-каталогом для останньої Дев'ятої симфонії слугують вісім попередніх (там само). Отже, укладання *back*-каталогу означає реконструкцію досвіду минулого, що так чи інакше вплинув на предмет дослідження.

Оскільки, як зазначалося вище, альбом «*Mendelssohn: Geistliche Chorwerke*» був сформований з аудіозаписів альбому «*Mendelssohn: Kirchenwerke*», то виявилася обґрунтованою реконструкція подій минулого до 2009 року. Так, перший досвід комунікації хорового колективу з духовною музикою Мендельсона відбувся раніше, ніж випуск «*Mendelssohn: Kirchenwerke I*». Таким чином, часовий простір *back*-каталогу є дещо ширшим, ніж період здійснення випусків, що потім увійшли до складу аудіоантології, та охоплює 33 роки (1976–2009). Крім того, при створенні *back*-каталогу виявилася доцільним виокремлення двох гілок формування аудіоантології. Перша, основна, складається з випусків світських та більшою мірою духовних хорових композицій Ф. Мендельсона; превалюють майже послідовні випуски томів «*Mendelssohn: Kirchenwerke*». Друга гілка – виконання мотетів, Меси та Пасхальної ораторії Й. С. Баха, а також псалмів Г. Шютца, творів, що також тісно пов'язані із зануренням виконавців у хоровий стиль Ф. Мендельсона, оскільки композитора вважають наступником

барокових традицій (Todd, 2007: 10). Отже, ця гілка вказує на важливі стилеві особливості досліджуваної хорової музики (Таблиця 3).

Таблиця 3. Back-каталог альбому «Mendelssohn: Geistliche Chorwerke»⁸

Mendelssohn: Geistliche chorwerke	2022
Mendelssohn: Kirchenwerke	2009
Mendelssohn: Elias / = Kirchenwerke XII	2008
Mendelssohn: Lobgesang, Symphonie-Kantate / Мендельсон: симфонія-кантата Lobgesang = Kirchenwerke X	2008
Mendelssohn: Herr Gott, dich loben wir / Мендельсон: Herr Gott, dich loben wir = Kirchenwerke IX	2008
Mendelssohn: Magnificat / Мендельсон: Магніфікат = Kirchenwerke VIII	2008
Mendelssohn: Paulus / Мендельсон: Paulus = Kirchenwerke XI	2007
Mendelssohn: Hebe deine Augen auf / Мендельсон: Hebe deine Augen auf = Kirchenwerke VII	2006
Bach: Messe in h-Moll / Бах: Меса h-moll	2006
Bach: Osteroratorium / Бах: Пасхальна ораторія	2005
Mendelssohn: Verleih uns Frieden / Мендельсон: Verleih uns Frieden = Kirchenwerke VI	1999
Mendelssohn: Denn er hat seinen Engeln befohlen / Мендельсон: Denn er hat seinen Engeln befohlen = Kirchenwerke V	1997
Mendelssohn: Wie der Hirsch schreit / Мендельсон: Wie der Hirsch schreit = Kirchenwerke IV	1997
Schütz: Psalmen Davids / Шюц: Давидові псалми	1993
Bach: Motetten, BWV 225-229 / Бах: Мотети BWV 225–229	1990
Mendelssohn: Christus / Мендельсон: Christus = Kirchenwerke III	1987
Mendelssohn: Weihnachtskantate Vom Himmel Hoch; Te Deum; Ave Maris Stella / Мендельсон: Різдвяна кантата Vom Himmel Hoch; Te Deum; Ave Maris Stella = Kirchenwerke II	1985
Mendelssohn: Deutsche Chormusik Der Romantik / Мендельсон: Німецька хорова музика доби Романтизму	1983
Mendelssohn: Hora Est / Мендельсон: Hora Est = Kirchenwerke I	1983
Mendelssohn: Vier Geistliche kantaten / Мендельсон: Чотири духовні кантати	1981
Mendelssohn: Psalmen Und Chormotetten / Мендельсон: псалми та хоральні мотети	1976

⁸ Курсивом виокремлено другу гілку в контексті формування фінального альбому.

Висновки.

Отже, альбом «*Mendelssohn: Geistliche Chorwerke*» (2022), опублікований Камерним хором Штутгарта під керівництвом Ф. Берніуса спільно з видавництвом «*Carus-Verlag*», можна по праву вважати аудіоантологією духовної хорової музики Ф. Мендельсона-Бартольдї. По-перше, він вирізняється повнотою та вичерпністю, оскільки охоплено більшість хорових творів та всі основні хорові жанри; по-друге – вибірковістю та логічністю укладання змісту. Аналіз дискографії Камерного хору Штутгарта виявив, що альбом являє собою оновлену версію аудіовидання «*Mendelssohn: Kirchenwerke*» (2009). Результати, отримані завдяки реконструкції досвіду укладання аудіоантології, засвідчили, що реалізація такого масштабного проєкту, як видання повного зібрання духовної хорової музики Ф. Мендельсона, потребувала дуже тривалого часового періоду (33 роки), протягом якого записи творів здійснювались поетапно (було видано 12 окремих томів). Поряд з роботою над творами Ф. Мендельсона, у зазначений підготовчий період хоровий колектив виконував також твори барокових митців, що мали вплив на хоровий стиль німецького композитора-романтика. На сьогоднішній день альбом «*Mendelssohn: Geistliche Chorwerke*» 2022 року залишається повним та найновішим зібранням духовної хорової музики Ф. Мендельсона, наявним для прослуховування у вільному доступі.

Практичне значення та перспективи дослідження. Презентація творів на високопрофесійному художньому рівні та особливості їх укладання в аудіоантологію Камерним хором Штутгарта під керівництвом Ф. Берніуса можуть слугувати прикладом для інших сучасних хорових колективів, які мають намір систематизувати доробок того чи іншого композитора у форматі аудіоантології. Крім цього, альбом «*Mendelssohn: Geistliche Chorwerke*» постає як плідне підґрунтя для подальших наукових досліджень, присвячених як хоровій музиці Ф. Мендельсона, так і вивченню аудіоантологій в різних музикознавчих та міждисциплінарних контекстах.

ЛІТЕРАТУРА

- Галета, О. (2012). Від антології до онтології: колекція як спосіб літературної (само) ідентифікації. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, 1, 72–76.
- Закус, І. (2017). Джаз-коло в українському культурному просторі. *Молодий вчений*, 11(51), 562–564.
- Amazon Music. (n.d.). <https://music.amazon.com/>
- Barnes, P. (2009). Recording and Redressing Felix Mendelssohn-Twice. *The Choral Journal*, 49 (10), 69–73.
- Bernius, F. & DeFotis, C. (1994). A Conversation with Frieder Bernius, Founder and Director of the Kammerchor Stuttgart. *The Choral Journal*, 34(9), 31–38.
- Bernius, F. (2021). Grippd by every measure. *Carus blog*. <https://blog.carus-verlag.com/en/personalities/grippd-by-every-measure/>
- Braun, A. (2022). Frieder Bernius: Schwäbischer Dirigent und Perfektionist. *BR-Klassik*. <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/alte-musik/stichwort-frieder-bernius-104.html>
- Carus-Verlag. (n.d.). <https://www.carus-verlag.com/en/>
- Discogs. (n.d.). <https://www.discogs.com/>
- Istvandity, L. & Goold, L. (2024). Back catalogue touring and the ephemeral archive: personal memory and popular music heritage. *Continuum*, 39(3), 462–473. <https://doi.org/10.1080/10304312.2024.2441326>
- Kammerchor Stuttgart. (n.d.). *AllMusic*. <https://www.allmusic.com/artist/kammerchor-stuttgart-mn0001941206#discography>
- Kammerchor Stuttgart. (n.d.). *YouTube*. <https://www.youtube.com/channel/UCczbzOtab2XeXGWBs71GCg>
- McDonald, B. A. (2019). *An Analysis of the Baroque Influences in Selected Tenor Solos from Saint Paul by Felix Mendelssohn*. (Doctor's thesis). New Orleans Baptist Theological Seminary. New Orleans.
- Mendelssohn-Bartholdy, F. (1998). *13 Psalmmotetten komponiert 1821/22*. (Vorgelegt von / edited by Pietro Zappalà). [Partitur/Full score, CV 40.133]. Stuttgart: Carus-Verlag.
- Scott, O. (2022). Your Record Label's Back Catalog. Does it Matter? <https://www.youtube.com/watch?v=BYZ-urKIeY&t=1s>
- Spotify. (n.d.). <https://open.spotify.com/>
- Taurino, G. (2023). *The Anthology in Digital Culture: Forms and Affordances*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Todd, R. L. (2007). *Mendelssohn essays*. New York, London: Routledge.

- Vollaro, D. R. (2008). *Origins and Orthodoxy: Anthologies of American Literature and American History*. (PhD diss.). Georgia State University. Atlanta. DOI: 10.57709/1059563, URI <https://hdl.handle.net/20.500.14694/5164>
- Wehner, R. (2009a). Felix Mendelssohn-Bartholdy: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV). <https://www.saw-leipzig.de/de/projekte/leipziger-ausgabe-der-werke-von-felix-mendelssohn-bartholdy/thematisch-systematisches-werkverzeichnis#gro-besetzte-geistliche-vokalwerke>
- Wehner, R. (2009b). Fantasie und Systematik. Zur Konzeption und Erarbeitung des Mendelssohn-Werkverzeichnisses. *Denkströme*, 3, 77–95.

REFERENCES

- Amazon Music. (n.d.). <https://music.amazon.com/> [in English].
- Barnes, P. (2009). Recording and Redressing Felix Mendelssohn-Twice. *The Choral Journal*, 49 (10), 69–73 [in English].
- Bernius, F. & DeFotis, C. (1994). A Conversation with Frieder Bernius, Founder and Director of the Kammerchor Stuttgart. *The Choral Journal*, 34(9), 31–38 [in English].
- Bernius, F. (2021). Grippled by every measure. *Carus blog*. <https://blog.carus-verlag.com/en/personalities/grippled-by-every-measure/> [in English].
- Braun, A. (2022). Frieder Bernius: Schwäbischer Dirigent und Perfektionist [Frieder Bernius: Swabian Conductor and Perfectionist]. *BR-Klassik*. <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/alte-musik/stichwort-frieder-bernius-104.html> [in German].
- Carus-Verlag. (n.d.). <https://www.carus-verlag.com/en/> [in German, in English].
- Discogs. (n.d.). <https://www.discogs.com/> [in English].
- Haleta, O. (2013). From anthology to ontology: collection as a way of literary (self) identification. *Literary process: methodology, names, trends*, 1, 72–76 [in Ukrainian].
- Istvandity, L. & Goold, L. (2024). Back catalogue touring and the ephemeral archive: personal memory and popular music heritage. *Continuum*, 39(3), 462–473. <https://doi.org/10.1080/10304312.2024.2441326> [in English].
- Kammerchor Stuttgart. (n.d.). *AllMusic*. <https://www.allmusic.com/artist/kammerchor-stuttgart-mn0001941206#discography> [in English].
- Kammerchor Stuttgart. (n.d.). *YouTube*. <https://www.youtube.com/channel/UCczbzOtgab2XeXGWBs71GCg> [in English].
- McDonald, B. A. (2019). *An Analysis of the Baroque Influences in Selected Tenor Solos from Saint Paul by Felix Mendelssohn*. (Doctor's thesis). New Orleans Baptist Theological Seminary. New Orleans [in English].

- Mendelssohn-Bartholdy, F. (1998). *13 Psalmmotetten komponiert 1821/22 [13 Psalm-motets composed 1821/22]*. (Vorgelegt von / edited by Pietro Zappalà). [Partitur/Full score, CV 40.133]. Stuttgart: Carus-Verlag [in German].
- Scott, O. (2022). Your Record Label's Back Catalog. Does it Matter? <https://www.youtube.com/watch?v=BYZ-urKIitEY&t=1s> [in English].
- Spotify. (n.d.). <https://open.spotify.com/> [in English].
- Taurino, G. (2023). *The Anthology in Digital Culture: Forms and Affordances*. Amsterdam: Amsterdam University Press [in English].
- Todd, R. L. (2007). *Mendelssohn essays*. New York, London: Routledge [in English].
- Vollaro, D. R. (2008). *Origins and Orthodoxy: Anthologies of American Literature and American History*. (PhD diss.). Georgia State University. Atlanta. DOI: 10.57709/1059563, URI <https://hdl.handle.net/20.500.14694/5164> [in English].
- Wehner, R. (2009 a). Felix Mendelssohn-Bartholdy: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV) [Thematic-systematic catalogue of musical works (MWV)]. <https://www.saw-leipzig.de/de/projekte/leipziger-ausgabe-der-werke-von-felix-mendelssohn-bartholdy/thematisch-systematisches-werkverzeichnis#gro-besetzte-geistliche-vokalwerke> [in German].
- Wehner, R. (2009 b). Fantasie und Systematik. Zur Konzeption und Erarbeitung des Mendelssohn-Werkverzeichnisses [Fantasy and Systematics. On the Conception and Development of the Mendelssohn Catalogue]. *Denkströme [Currents of Thought]*, 3, 77–95 [in German].
- Zakus, I. M. (2017). “Jazz-kolo” in Ukrainian cultural space. *Young Scientist*, 11(51), 562–564 [in Ukrainian].

Olha Chykalova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,

postgraduate student

e-mail: chikalova.o@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-4048-7776

Reconstruction of the experience of compiling the audio anthology “Mendelssohn: Geistliche Chorwerke”

Statement of the problem. Sacred choral music by F. Mendelssohn-Bartholdy is one of the most valuable assets of the Romantic art. Despite this, most of the composer's work remained unrecognized in the world for a long time. The first modern catalog of composer's creativity appeared only in 2009. In this regard, many aspects of Mendelssohn's choral music still remain unexplored.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of this article is to reconstruct the experience of compiling the audio anthology “Mendelssohn: Geistliche Chorwerke”, which was released by Kammerchor Stuttgart, Germany, under the direction of F. Bernius (2022). The specificity of the chosen topic required an application of interdisciplinary, comparative and system-structural approaches to the subject of the research, as well as chronological and source research methods of analysing the material. The scientific novelty of the research is connected with: 1) the subject of the research (the album “Mendelssohn: Geistliche Chorwerke”) 2) investigation and using of the terms “audio-anthology” and “back-catalogue”.

Research results and conclusion. The album “Mendelssohn: Geistliche Chorwerke” can be classified as audio-anthology due to its totality – the edition contains the main part of sacred choral music by F. Mendelssohn. Thanks to the analysis of the back-catalog, it was found out that the album was prepared in the process of long-term (more than 20 years) work of the performers on Mendelssohn’s compositions. The conclusion states that the album “Mendelssohn: Geistliche Chorwerke” is the newest and comprehensive edition of Mendelssohn’s sacred choral music. It can be a basis for further creative and scientific projects.

Keywords: F. Mendelssohn-Bartholdy’s sacred choral music; composer’s creativity; Kammerchor Stuttgart; the album “Mendelssohn: Geistliche Chorwerke”; audio-anthology; back-catalogue.

Стаття надійшла до редакції 15 квітня 2025 року

УДК 784.071.2:159.955

DOI 10.34064/khnum1-75.05

Маркович Михайло Іванович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужений артист України, старший викладач кафедри
сольного співу та оперної підготовки
e-mail: markovych.info@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6541-6953

**Роль креативного мислення
в професійній діяльності співака**

Статтю присвячено вивченню мислення вокаліста з позиції вимог професійної діяльності виконавця-артиста. Актуальність заявленої мети зумовлена орієнтацією сучасного мистецтва на універсального співака, сценічна діяльність якого характеризується креативністю. Широкий стильовий спектр вокальної музики з різноманітним емоційно-психологічним наповненням, наявний у репертуарі сучасного співака, разом з інтелектуальною складовою вокального висловлювання потребують активного продуктивного, а не лише репродуктивного (вторинного) мислення. На різних етапах професійної підготовки виникають певні алгоритми мислення, що, як частини великого механізму, синхронізуються під час виступу. Як приклад, аналізується творчість молодого казахського співака Дімаши Кудайбергена, який на ґрунті стилістичної взаємодії різних технік співу створив унікальний виконавський метастиль. У межах розвідки застосовано стильовий, інтерпретативний, когнітивно-діяльнісний методи дослідження. У висновках на ґрунті когнітивного трикутника «технологія – психологія – інтерпретація» визначені шляхи формування мислення співака – інтуїтивний, рефлексійний, когнітивний, креативний, де знаменником слугує мислення музикою – фундаментальна креативна функція Я-свідомості, спрямована на керування собою і творчим процесом у заданих умовах, внаслідок чого інтерпретація постає як результат креативного мислення. Зазначено методологічний рух сучасного співака з позицій школи технології (доба бельканто), вокально-сценічної презентації (доба Романтизму) – до переваг школи інтерпретації (доба глобалізації), яка здатна сформувати співака-креатора через моделювання законів вокально-образного мислення.

Ключові слова: співак; мислення; креативна функція; професійна діяльність; виконавський метастиль; дослідницька стратегія; інтерпретація.

Постановка проблеми.

У сучасному світі швидко змінюються ціннісні орієнтири й позиції класичного мистецтва, втім, вокальне виконавство залишається одним з найпопулярніших видів творчості в музичній культурі країн Європи і світу. У межах традиційних методик підготовки вокалістів до професійної діяльності в умовах високої конкуренції постає проблема виховання універсального співака, що потребує наукового осмислення *мистецтва співу як процесу духовної еволюції людини*, яка співає (*homo cantor*). На початковому етапі професійного зростання вокаліста наявність співацьких якостей (постановка голосу, дихання, дикції) апіорі відіграє вирішальну роль. Однак природних здібностей – музичного слуху, ритму та пам'яті, фізіологічних даних, тембрової краси голосу – замало. На більш високих сходах творчої самостійності, рівнях поступового «нарощування» майстерності, від співака очікують якостей музиканта-інтерпретатора.

Отже, *актуальність теми* цієї статті зумовлена орієнтацією сучасного вокального мистецтва на співака як *особистість*, професійну діяльність якої спрямовує *креативна* функція – звідси широка амплітуда жанрів і стилів у репертуарі вокаліста, необхідність розуміння ним сучасної композиторської мови, інтелектуальна складова вокального виконання, високе напруження музичної думки, духовний спосіб спілкування зі слухачем. Названі компоненти вказують на наявність у співака як представника виконавської професії *продуктивного мислення*, що на сьогодні таким зазвичай *не* визнається, вважаючись вторинним, репродуктивним. Проте, саме продуктивного творчого мислення співака-артиста вимагає й сучасний стан розвитку музичного театру, який став більше режисерським, ніж композиторським. Отже, наразі мистецтво співака потребує наукового осмислення з погляду єдності його функцій: як співавтор-інтерпретатора виконуваного твору і, водночас, як *alter ego* слухача (адресата музичного продукту).

Мета статті – з позицій виконавської когнітивістики обґрунтувати роль креативного мислення співака як умови його успішної професійної діяльності

Новизна результатів дослідження полягає у з'ясуванні ролі *креативної складової співацької свідомості*. Обґрунтовано тезу, що *спів як інтерпретація* забезпечує вокалістові платформу для відтворення образно-артистичних і змістовно-поетичних сенсів, закладених у композиторських творах.

Методологія дослідження. Застосовані дослідницькі методи зумовлені специфікою співацького мистецтва: *стильовий* – розкриває його зв'язок із принципами мислення композитора; *інтерпретативний* – убезпечує погляд на творчість співака як на унікальну форму його самоздійснення; *когнітивно-діяльнісний* – допомагає осмислити з наукових позицій особливості професійної роботи вокаліста.

Останні дослідження і публікації за темою. На сьогодні існує значна кількість джерел методичного спрямування для підготовки вокаліста, проте визначення понять «академічне мистецтво співу» й «мислення» не є скорегованими, подаються в різних площинах. Наприклад, О. Стахевич визначає спів у якості «однієї із функцій організму», він є «одним із видів його діяльності», що «підкоряється нервовій системі, її закономірностям, які визначають роботу організму» (Стахевич, 2014: 43). Інше, досить показове для решти визначень, також не містить жодного ключового слова, дотичного до мислення співака чи його властивостей, проявів його дії: «Камерний спів – це виконавська *презентація голосу*, що вимагає від виконавця особливих якостей, які дозволяють найточніше відтворити *градації звукового вираження*, внутрішній психологізм та лапідарність драматургії <...> камерно-вокальних творів» [*курсив наш – М. М.*] (Баланко, 2018: 22). Акцентуються якості природного матеріалу, навички, належність до певного типу жанрової семантики.

Як «точку відліку» в пошуках специфіки виконавського мислення в різних його проявах і вимірах, ми беремо визначення, запропоноване В. Москаленком в його «Лекціях з музичної інтерпретації»: «Музичне мислення – це оперування еталонними музично-інтонаційними уявленнями, яке призначене для *вирішення конкретного творчого завдання*» [*курсив наш – М. М.*] (Москаленко, 2013: 36).

Виклад основного матеріалу дослідження.

На перший погляд, креативна функція мислення – це загальна характеристика мислення людини як психічного процесу. Чи існує специфіка професійного мислення (у нашому випадку – співака)? У чому ця специфіка полягає, нас цікавить з двох ракурсів: у світлі самоактуалізації співака та «ззовні» – з позиції слухача-дослідника, викладача.

Без постаті виконавця немає власне музичної комунікації, причому подвійної: як з боку автора, так і з боку публіки, яка очікує презентації твору як *зустрічі для спілкування*. Через виконавця йдуть «повідомлення» від Автора; психічна енергія співака, як «нитка Аріадни», веде в духовні світи музики, як давньогрецький бог Гермес, поєднує два світи (небо і землю). І співак ніби перебуває у двох світах: він стоїть на сцені (в реальному світі), однак публіка бачить не його як індивідуума; слухач / глядач сприймає сценічний **образ артиста** як *іншу реальність* (уявну, але насправді вона реально створена виконавцем), оскільки співак утілює інтенції музики, її автора або персонажа, тобто перевтілюється в Іншого. І це – окрема іпостась співака, наслідок креативної функції його Я-свідомості. Ймовірно, її можна визначити через інші концепти, однак у пріоритеті для нас – завдання із формування шляхів досягнення «еталонного звукового вираження» (якщо розвивати вищенаведену тезу В. Москаленка).

Етимологічний аналіз указує на генетичну спорідненість термінів «креативність» і «творчість» (лат. *creatus* – «створений»; *creo* – «роблю таким, що зростає, створюю, виробляю») (Петрова, 2017). Креативність у нашому випадку постає як категорія, що вказує на здатність співака під час виступу «нарощувати» нові сенси виконуваного твору, а не лише репрезентувати його матеріал. Якщо *мислення* – це когнітивний процес (лат. *cogito* – «думаю») *творення* в «живому тексті» культури, то його загальні властивості присутні у творчості співака в ізоморфних, конгруентних структурах. І це такі параметри його професійної діяльності, як:

– музичний інтелект (від лат. *intellectus* – «розпізнавання, розуміння» (Online Etymology Dictionary, Updated 2025));

– музична логіка (від грецького *logos* – «думка», «слово, мова, твердження», «судження, розуміння» (там само)).

Кожен із них базується на конкретних принципах організації музичної матерії в музичний твір. І за це відповідають певні музичні здібності: слух, пам'ять, відчуття форми як темпоритму (особливо в ансамблях і крупних формах).

Музична логіка формується на ґрунті теоретичних знань з гармонії та контрапункту як технік письма в новоєвропейській музиці. Розвиток окремих якостей специфічного музично-інтонаційного мислення – предмет методики виховання музиканта-виконавця в різних фахових циклах, що складає його фундамент, так би мовити, «першу сигнальну систему». Наше розуміння музичного мислення – це «вищий рівень» діяльності нервової системи, що включає в себе перший, але не дорівнює йому. Йдеться про мислення як спосіб моделювання дійсності звукообразними засобами та спосіб художнього впливу на реципієнта.

Як складова внутрішнього світу людини, мислення є специфічною здатністю осягати світ і самого себе. Це означає, що до пізнавальної, інтелектуально-логічної, розумової складової мислення обов'язково слід додати в ролі засадничої схильність до душевно-духовної роботи й глибинного розуміння психології творчості, зокрема музично-вокальної. Таку властивість назовемо *артистичністю* як силу, що унаочнює внутрішній світ співака, виводить назовні потаємні сенси вокально-сценічної репрезентації. Тобто діяльність співака спирається на триєдність «тіло – душа – дух», що сублімується в таких категоріях наукової когніції, як «технологія звукоутворення – психологія образу – інтерпретація музики». Кожна з них є «точкою відліку» для рефлексії власних шляхів формування і розвитку вокальної творчості. На «виході» загальним знаменником слугує *мислення музикою* – фундаментальна креативна функція свідомості з керування процесом співу.

Резюме 1. Постать співака апріорі є універсальною, тому що співак має володіти Словом, як Поет, бути Філософом, щоби через своє мистецтво розкривати світу закони буття. І кожного разу як Артист проживати на сцені іманентну музичну красу, яка міститься

у вокальних творах, користуючись ресурсами своєї співацької природи, набутих навичок і механізмів мислення.

Сучасні вимоги до майстерності співака невіддільні від його вокально-технічної оснащеності, здатності до різних видів виконавської діяльності. Цей професійний комплекс позначається насамперед на постійному оновленні репертуару співака: він має бути зорієнтований на різножанрові контрасти й розмаїття стилів європейської музики. Яким чином? Через моделювання мислення Автора-творця (*homo creator*), його психології, належності до певної епохи та національної культури. Ідеться про розширення репертуару як аналога «розширення свідомості»: коли співак сприймає стиль музики як образ Автора, і його власна творчість ініційована не тільки розумінням волі композитора, але й є продовженням буття твору в нових історичних умовах.

Резюме 2. Виконавське мистецтво співака невід'ємне від мислення композитора, стильових пріоритетів його творчості. І оскільки маркером рівня майстерності співака є стильність виконання (відповідність «букві й духу» твору), то креативна спрямованість думки композитора апіорі стає й силою самого виконавця, передається йому як «генокод» музики.

Резюме 3. Мислення співака постає як триєдність функціональних процесів його свідомості, яка керує (немов режисер виставою або диригент оркестром) на таких рівнях співу, як:

1) *звукоутворення* – «тілесний інструмент» співацької творчості (пам'ятаємо про невід'ємну органіку фізичного, душевного, розумового в онтології співу);

2) *переживання* душевних станів і сенсів музики, привласнення «чужого» душевного досвіду як свого, тобто на рівні *психології вокального образу*;

3) *інтерпретація образу* – поняття, що виходить за межі психофізіології: це здатність виконавця до репрезентації вокального твору (партії, персонажа) через *присутність у ньому*; ставлення до світу Автора як до свого власного, народження якого залежить від волі *Homo creator*'а. Завдяки цьому у слухача виникає ілюзія «падіння

стін» між Минулим (часом, коли був написаний твір) і Теперішнім у форматі «живого тексту».

Якщо ці рівні органічно взаємодіють у процесі виконання, виникає ефект креативності – явища унікального, але очікуваного слухачами на кожному пересічному концерті вокальної музики. Отже, креативність є ознакою мислення співака й осердям *мистецтва співу як інтерпретації*.

Якщо класичне співацьке мистецтво базується на інтеграції психофізіологічних (вокально-технічних) та духовно-етичних функцій *homo cantor*, то слухач сприймає співацьку творчість у подвійному «фокусі»:

4) по-перше, як *образ Автора* (композитора), і це безперечно, бо слухач спочатку реагує саме на ім'я композитора, автора;

5) по-друге, через *артистичний імідж виконавця* (на який «нашаровується» проінтонований поетичний світ вокального твору).

Співак ототожнює себе з Артистом зі своєю історією на тлі відомої вже виконавської традиції, яка впізнається слухачами, однак з часом має властивість «старіти» разом із ними. Нова історія (інтерпретування твору в часопросторі іншого покоління слухачів) не скасовує традицію, але відкриває нові можливості її розвитку. Взаємодія сформованих навичок вокальної технології, психології та творчого мислення робить можливим процес самозростання особистості молодого виконавця, дозволяє «піднятися» над технічними завданнями до мистецтва художньо-образного продукування, що має духовну природу.

Як приклад, наведемо історію молодого співака з Казахстану Дімаша Кудайбергена, який є напрочуд популярним завдяки неймовірному голосу і стилю виконання. Феномен його вокальної кар'єри (світове визнання у стислий термін після перемоги на конкурсі «*I am a singer*» у Китаї, 2017) полягає не лише в унікальному діапазоні й тембрі голосу. У своїх пошуках і експериментах з наявними співацькими якостями Дімаш створює прецедент «вміщення» у своєму голосі всіх цікавих для нього технік співу в межах *творчого завдання*.

Таким завданням для молодого артиста, на наш погляд, постає еталон *пісні як театру*, яку він вибирає за критеріями досконалої краси в ролі об'єкта своєї *ре-інтерпретації*. Генератором процесу народження іншого, неочікуваного прочитання твору, що вже має традицію виконання (тому й *ре-інтерпретація*) постає не лише власна креативна функція Я-свідомості співака, але й вимоги музично-розважальної індустрії як фактор соціокультурної комунікації мистецтва кінця XX–XXI століть (це тема окремої наукової дискусії). Закцентуємо увагу на мистецькому результаті, який демонструє Дімаш Кудайберген. Його неперевершений *виконавський метастиль* склався на ґрунті «стилістичного міксту» – поєднання академічної традиції (він молодший у династії професійних співаків) з елементами естрадного вокалу та етнічного співу (техніки імпровізації етнічних казахів – носіїв епічної традиції).

Попри вимоги музичної індустрії, співак не втрачає орієнтації на класичний спів, не заперечує європейський ідеал стилю бельканто, сполучаючи технічні можливості голосу як «живого інструмента» і власне трактування пісні через вокалізацію та романтичний образ (архетип Орфея, співака-юнака, – достатньо чуттєва гендерна грань художнього впливу творчості Дімаша). І слухач разом з ним переживає ліричне буття героя пісні й водночас асоціює його з постаттю самого артиста, спів якого у будь-якому творі сприймається як прояв Абсолютної Любові в різних її сенсах (персонального еросу, філософсько-етичної ідеї, психологічної драми), але завжди духовної сили, влади над серцями людей.

Голос співака – «*bari-tenor*» (за виразом вокальних аналітиків) – вражає своїм мікстовим звучанням. Через особливий тембральний колорит, систему незвичних прийомів вокалізації слухачеві відкривається височина внутрішньої культури співака, який у своєму мистецтві асимілював «історичну пам'ять» вокальної культури як рідного народу, так і загальноєвропейського «співацького ідеалу». Трансформація звуку при переході з одного регістра в інший відбувається непомітно: від баритонального порогу діапазону голосу співака

(h малої октави), через м'язову опуклість тенорового звучання з чудовими верхніми нотами до несподіваних колоратурних віражів контра-тенора (es третьої октави). А якщо співак забажає («за творчим завданням») додати ще й імпровізовані ажурні плетіння східної мелізматики, з неймовірними стрибками і гліссандо (у супроводі ритмів рок-групи), це приводить до реакції шаленого емоційного потрясіння – здивування публіки, наче звучить не людський голос, а відкривається космос! Однак зауважимо, що ця «містика» звучання – добре продуманий, спланований і відпрацьований талановитим співаком механізм взаємодії артистичності, відчуття художнього образу і технології його вокального втілення.

Дивує й стильовий діапазон пісенного репертуару Дімаша Кудайбергена: від пісень рідного краю – до французького шансону. Артист звертає увагу й на українську пісню (улюбленою є «Чорнобривці»), й на світові бренди рок-музики. Проте – що домінує в його феноменальному мистецтві співу? Особистісна виконавська креативність, завдяки якій глибина – внутрішня форма музики – переважає над зовнішніми миттєвостями сприймання звукових образів, і відкриваються незнайомі обличчя старої вокальної традиції (школи бельканто), до якої, наче до магнітного поля, притягуються пізнавані мелодії всього світу і зачаровують ще більше, ніж старі оригінали. І ціна здивування від звучання пісні в новому тембровому амплуа, в іншому смислового вимірі – це *онтологічна* величина: як народження дитини або зірки на небі... На наш погляд, творчий підхід Дімаша Кудайбергена – блискучий приклад інтерпретаційного мислення!

Висновки.

На ґрунті когнітивного трикутника «технологія – психологія – інтерпретація» визначимо *шляхи формування* мислення співака:

- *інтуїтивний* – несвідоме передбачення внутрішньої форми твору як *одкровення*, що дозволяє співаку ілюзорно сприйняти музику як власну творчість, ініціює бажання репрезентувати своє бачення твору;
- *рефлексійний* – (передконцертний етап) зосереджує увагу співака на аналізі психології героя вокального твору і власному внутрішньому

стані, де «віддзеркалюються» його переживання, й кожного разу артист-вокаліст намагається зробити цей досвід ізоморфним власній психології творчості;

- *когнітивний* – це моделювання внутрішньої форми твору як «згорнутого смислу» на основі інтегральної роботи Я-свідомості в єдності фізіології (дихання) і психології (управління звукотворенням);

- *креативний* – установка на домінування виконавського Я, яке інтегрується в буття музичного твору «тут і зараз», збагачуючи його новими конотаціями, що є не менш істотним для комунікації зі слухачем, ніж авторська концепція твору (можливо, і більшим за неї). Креативна функція в діяльності співака сприймається сторонніми спостерігачами як інсайт.

Кожен з названих шляхів формує установку на певні механізми свідомості, кожен з них може стати «точкою відліку» для рефлексії щодо подолання проблем власної вокальної творчості. Загальним знаменником слугує *мислення музикою* – фундаментальна креативна функція Я-свідомості співака, що дозволяє керувати собою і творчим процесом у заданих умовах. Як наслідок, твір об'єктивується (звучить) вже як результат інтерпретації – свого роду «виконавський витвір». Отже, інтерпретація постає як *процес творення* й водночас – як *результат креативного мислення*.

Згадані функціональні моделі мислення, як деталі великого механізму, можуть діяти на різних етапах професійної підготовки, але синхронізуються під час виступу. Звісно, виокремлення зазначених шляхів формування мислення співака є умовним; можливою є й переакцентуація алгоритму їх затребуваності відповідно типу його особистості. Утім етимони назв запропонованих шляхів когніції вказують на універсальні закони людського мислення, які діють і в співацькій професії. Тому стратегічно важливою є дослідницька установка на визнання ролі *музичного мислення як основи виконавської творчості співака*. Така постановка проблеми означає методологічну переорієнтацію: з позицій *школи технології* (доба бельканто), вокально-сценічної презентації (доба Романтизму) – на постать *співака-креатора*,

якого здатна сформувати *школа інтерпретації* – через моделювання законів вокально-образного мислення (доба глобалізації).

Надметою когнітивного підходу до мислення співака є віднайдення шляхів до розуміння *співу як мистецтва інтерпретації*. Специфіка мислення співака апріорі розкривається через здатність до креативного перетворення музичного матеріалу вокально-сценічними засобами; примноження сенсів музики у комунікації з публікою й автором – розкриття його волевиявлення в адекватному вокально-сценічному образі завдяки креативній функції співавторства, онтологічній *присутності* «тут і зараз».

Перспектива подальшого розвитку теми. Вдосконалення концептуальних засад професійної підготовки вокалістів потребує більш уважного вивчення когнітивних процесів у музичному виконавстві, зокрема, їхньої специфіки в сучасних умовах розгортання міжнародних програм і творчих проєктів на території України, що передбачають здобуття професійної вокальної освіти представниками різних країн.

ЛІТЕРАТУРА

- Баланко, О. (2018). *Сучасна українська камерно-вокальна музика як виконавський феномен*. (Навч. посіб.). Житомир: О. О. Євенок.
- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. (Навч. посіб.). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Петрова, Г. В. (Уклад.). (2017). *Латинсько-український словотвірний словник*. Тернопіль: Навчальна книга Богдан.
- Стахевич, О. Г. (2014). *Історія вокального мистецтва*. (Монографія). (Друге вид., переробл. та доповн.). І ч. Івано-Франківськ: [б. в.].
- Online Etymology Dictionary*. (Updated 2025, April 7). <https://www.etymonline.com/>

REFERENCES

- Balanko, O. (2018). *Modern Ukrainian chamber and vocal music as a performance phenomenon*. (Tutorial). Zhytomyr: O. O. Yevenok [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. H. (2013). *Lectures on musical interpretation*. (Textbook). Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
- Online Etymology Dictionary*. (Updated 2025, April 7). <https://www.etymonline.com/> [in English].

- Petrova, H. V. (2017). *Latin-Ukrainian word-formation dictionary*. Ternopil: Navchalna knyha Bohdan [in Ukrainian].
- Stakhevych, O. H. (2014). *History of vocal art*. (Monograph). Part I. (2nd ed., rev.). Ivano-Frankivsk: [n.d.] [in Ukrainian].

Mykhailo Markovych

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer,
the Department of Solo Singing and Opera Training,
soloist-vocalist of the Kharkiv Regional Philharmonic
e-mail: markovych.info@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6541-6953

The role of creative thinking in the professional activity of a singer

Statement of the problem. The relevance of the topic is stipulated by the orientation of modern art to the singer, whose creativity is characterized by the creative function. The wide stylistic spectrum of vocal music with a variety of emotional and psychological content, present in the repertoire of a modern singer, together with the intellectual component of vocal expression, requires active productive, not just reproductive (secondary) thinking.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to substantiate on the viewpoint of performance cognitivism the role of the singer's creative thinking as a condition for successful professional activity. Within the framework of the study, stylistic, interpretative, and cognitive-activity research methods were applied. The singer's thinking has not yet become a subject of comprehension by musicologists, hence the study relies on the definition of musical thinking developed by V. Moskalenko (2013). The novelty of the obtained results lies in proving the integrative role of the creative function of the singer's I-consciousness. The thesis is proved that singing as an interpretation provides the singer with a platform for reproducing the imaginative and artistic meanings inherent in the composer's work.

Research results and conclusion. The singer's activity is based on the trinity of "body – soul – spirit", which is sublimated in the system of cognition as "technology of sound production – psychology of image – interpretation of music". Each of them can become a "point of reference" for reflection on one's own paths of vocal creativity. The denominator is thinking by music – the fundamental creative

function of the singer's I-consciousness to manage oneself and the creative process in given conditions. The singer identifies themselves with the Artist with their history against the background of an already known performing tradition, which is recognized by listeners, but over time has the property of "aging" with them. A new history (interpretation of a composition in the time-space of another generation of listeners) does not cancel the tradition, but opens up new possibilities for its development. The interaction of the formed skills of vocal technology, psychology, and creative thinking enables the process of self-growth of the performer, allowing them to "rise" above technical tasks to the art of artistic and imaginative producing, which has a spiritual nature.

As an example, the creative style of the Kazakh singer Dimash Kudaibergen is analysed. Not only the range of voice and timbre variety are impressive: through intercultural interaction, various singing techniques are combined in his interpretation creating the "performance metastyle": this is a movement from the school of technology to the art of interpretation; the creation of one's own artistic image, presenting the song as theatre.

The conclusions indicate a research strategy for recognizing the role of singing thinking as a condition for performing interpretation. Thinking mechanisms (intuitive, reflective, cognitive, creative) operate at different stages of professional training, but are synchronized in the final artefact (performance).

Keywords: *singer; thinking; creative function; professional activity; performance metastyle; research strategy; interpretation.*

Стаття надійшла до редакції 12 травня 2025 року

УДК 784.071.2:165.194

DOI 10.34064/khnum1-75.06

Янь Сіхань

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

e-mail: 252894685@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-4043-7835

**Вокальна мова і мислення співака як когнітивна проблема
(на матеріалі оперних партій сопрано)**

Обговорюється роль інтерпретативного мислення як умова успішної діяльності співака. У сучасному музикознавстві дедалі більше уваги приділяється вивченню когнітивних механізмів виконавської творчості. Сопрано як вокальне амплуа виявляється особливо відкритим до нових виконавських стратегій. Представлено аналіз жіночих партій європейської оперної класики в блискучих інтерпретаціях видатних сопрано Дж. Норман, Р. Флемінг, С. Йончевої. Фокусом когніції є категоріальний зв'язок вокальної мови та мислення. У висновках зазначено, що інтерпретативне мислення співака базується на «трьох китах»: вокальна технологія; вокальна мова; виконавська інтерпретація як стиль мислення. Формування інтерпретативного мислення є ключовим для розуміння динаміки оперної традиції: від класики XVII–XIX століть до її ревіталізації в сучасному виконавстві. Взаємозв'язок вокальної мови та її втілення завдяки креативному мисленню співака є ключовим чинником його професійної ідентичності.

Ключові слова: сопрано; європейська опера; амплуа; вокальна мова; мислення співака; когнітивний підхід.

Постановка проблеми.

Вокальне мистецтво в усіх формах його існування являє собою одну з найвпливовіших форм музичної сугестії. Втілення художніх образів в єдності співу (людського голосу), поетичного слова та інструментального звучання надає міжособистісному спілкуванню інтермодальної синергії і психологічної глибини. Оскільки якість виконавства безпосередньо впливає на рівень комунікації («композитор – реципієнт»), то митці та слухачі в усі часи висували

до співака високі вимоги. Виховання універсального співака з високим рівнем художнього мислення – одвічна проблема мистецької практики, вокальної педагогіки та музичної критики, яка хвилює як композиторів (які завжди відчують дефіцит виконавців своїх творів і залежать від наявних вокальних кадрів), так і публіку, що забезпечує зворотний зв'язок у діяльності театрів, філармоній, медіапроектів.

У сучасному музикознавстві дедалі більше уваги приділяється вивченню когнітивних механізмів творчої діяльності. *Сопрано* в європейській оперній традиції виявляється особливо відкритим до нових виконавських стратегій. Вивчення творчості видатних сопрано ХХ століття з позиції інтерпретативного мислення має не лише велике загальноісторичне, але й важливе методологічне значення – для повноти розуміння тенденцій виконавської практики. Наприклад, явище «реверсивного універсалізму» – повернення до ідеї виконавської стильової гнучкості, яка долає обмеження системи *Fach*¹, неможливе без наявності в співаків природного дару (відповідних голосових даних, зовнішності, артистичного фенотипу), однак і цього недостатньо! Потрібен великий особистий досвід «мислення музикою» (див. Москаленко, 1998), заснований на опрацюванні значної кількості матеріалу з різних історичних епох. Отже, процес формування сучасного співака з необхідністю включає осмислення мистецьких феноменів у царині вокального виконавства у світлі музичної когнітивістики як функціонального механізму пізнання.

Мета дослідження – на прикладах творчості видатних сопрано сучасності, що представляють універсальний тип співачки, виявити роль музичного мислення в інтерпретаційній діяльності вокаліста.

¹ У біографії Марії Каллас (Ardoin & Fitzgerald, 1974) автори описують її здатність поєднувати лірику і драматизм, зберігаючи автентичність стилю в репертуарі різних епох. Дж. Норман у мемуарах (Norman, 2014) відверто пише про власну позицію відмови від кастингових обмежень, що дозволило їй вийти за рамки драматичного амплуа. Р. Флемінг у публікації «*The inner voice: The making of a singer*» (Fleming, 2005) висловила переконання, що типологія голосу має враховувати особливості розвитку та саморефлексії виконавця, а не базуватися на жорстких театральних канонах.

Методологія дослідження. Вивчення мистецтва сопрано спирається на позиції історичного музикознавства в проєкції на оперну інтерпретологію. Дослідницька стратегія зумовлена прямою залежністю буття музичного твору від музиканта-інтерпретатора (групи виконавців), вписуючись у контекст наукового напрямку *виконавської когнітивістики*, що розробляється кафедрою інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Цей дослідницький підхід передбачає, зокрема, аспект розгляду вокального мистецтва як співвідношення понять «вокальна мова» та «мислення співака», залучаючи як ключовий *феноменологічний* ракурс вивчення творчої особистості співака-інтерпретатора. Також у дослідженні важливу роль відіграє *виконавсько-стильовий* аналіз амплуа високого жіночого голосу в сучасній оперній практиці.

Останні дослідження і публікації за темою. Вокальне мистецтво сопрано в різних його проявах висвітлено в низці сучасних публікацій. Розуміння того, яким чином відбувався процес диференціації типів сопрано, дає дослідження І. Тітце (Titze, 2000). Автор аналізує біомеханіку голосу, вказуючи на фізіологічні засади диференціації голосів: параметри повітряного потоку, коливальної маси голосових складок і форманти резонансу. Тоді як Б. Дошер (Doscher, 1994) доходить висновку, що голосовий апарат, попри певну варіативність природних даних, функціонує за єдиним принципом, тому типологія має враховувати не лише формальні критерії, а функціональну взаємодію всіх складових співацького організму.

У праці Р. Болдрея «Путівник по оперних ролях і аріях» (Boldrey, 1994) кожен партію охарактеризовано відповідно до її вокального типу, діапазону, драматургічної функції. У «Довіднику з опери» (Kloiber, Konold & Maschka, 2016) міститься класифікація жіночих партій у контексті композиторського стилю та оперних амплуа.

Отже, наявні публікації окреслюють загальну траєкторію еволюції сопрано: від технічної *універсалізації* епохи *bel canto* (XVII – початок XVIII століття) до *спеціалізації*, яку відображає, зокрема, поширена

в сучасній вокальній практиці система *Fach*. Вивчення наведених та інших джерел наводить на думку про потребу в дослідженні подальшої трансформації вокального мистецтва в творчій практиці доби постмодерну з притаманними їй пошуками нової виконавської ідентичності (режисерський театр, ревіталізація барокових голосів, гендерні впливи тощо).

Отже, **новизна** цього дослідження полягає у фокусуванні уваги на *інтерпретативному мисленні вокаліста як складовій динаміки розвитку оперного співу*, а також у розгляді механізмів його дії на прикладі мистецтва сопрано як репрезентанта жіночих амплуа в європейській оперній традиції та як гнучкого інструмента художнього самовираження, вбудованого в європейську оперну традицію з епох бароко та класицизму, що переживає своє відродження в умовах стилістичного плюралізму постмодерністської доби.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Досягнення співаком високого художнього рівня виконання нерозривно пов'язане з належним рівнем вокально-технічної підготовки. У професійних колах існує усталене переконання: якщо музикант не володіє технічним апаратом, то адекватна інтерпретація художнього змісту твору неможлива. Звідси висновок, що універсальний виконавець має досконало володіти комплексом здібностей і навичок, який включає точність інтонування, ладогармонічний та ритмічний слух, пам'ять, синтаксичне чуття, артикуляцію, почуття ансамблю. Вказані параметри виконавської культури є запорукою того, що суто технічна складова майстерності залишиться поза увагою слухачів, оскільки технічна досконалість звільняє артистичну волю і фантазію, дозволяючи цілковито зосередитися на художніх завданнях.

Вокальний твір розкривається у процесі виконання та спілкування з реципієнтом як духовно-матеріальна реальність, у якій існують соціокультурний та мистецький виміри. Основою художньої інтерпретації є її відповідність авторському задуму. Інтерпретація передбачає передачу думки, глибини почуття як віддзеркалення творчого «Я» композитора завдяки всеосяжному осмисленню твору. Разом

з тим інтерпретація – це завжди індивідуальний погляд виконавця на музичний образ. Співвідношення «оригінальне – привнесене», «авторське – виконавське» скеровує критичне судження про вокальну мову та мислення співака-інтерпретатора. Сутність індивідуальної оцінки полягає в тому, що судження про музику та її виконання, їхню художньо-естетичну цінність висувається безпосередньо на підставі чуттєво-емоційного сприйняття музичного *твору як духовної реальності*, нібито поза раціональним, розумовим діянням. Тому естетичні якості виконання напряду пов'язані з відвертістю почуттів та емоцій співака. Створення художньої атмосфери, що відображає пережитий композитором чуттєвий досвід, безумовно, є надзвичайно складним актом психічної діяльності виконавця.

Досконалість виконавських дій допомагає успішно вирішувати цілу низку творчих завдань. Міру досконалості (майстерність, яку відчуває навіть необізнаний слухач) визначає *технологія* вокалу – комплекс навичок і вмінь професійної підготовки співака, розвиток його голосового апарату; до сфери *психології творчості* співака належать характеристики його особистості, такі як генотип, темперамент, сценічні дані та акторські здібності, працездатність, пам'ять, інтелект.

Отже, у розумінні як широкої публіки, так і фахового середовища сутність сольного співу – це насамперед глибоке розкриття образного змісту твору – *мистецтво інтерпретації*. У зв'язку з цим, дослідження виконавської діяльності співака постає як міждисциплінарний дискурс когнітивного напряду сучасного музикознавства та вокальної педагогіки. Конкретні шляхи виховання професіоналізму уможливлюються лише на ґрунті *мислення – процедури усвідомленої творчості*.

Її результатом стає виконавська інтерпретація, яку слід розуміти не тільки як спосіб буття твору (живе звучання «тут і зараз»), а ширше – як «мислення музикою». Іманентно-музичне, інтонаційне (*над-вербальне*) мислення виступає в творчій діяльності співака як аналітичний інструмент, що забезпечує оцінку естетичної цінності твору, осягнення його композиторської концепції, емоційно-чуттєвого плану, вибір виконавської стратегії.

У сучасній вокальній практиці домінує принцип спеціалізації співака в межах певного амплуа. У зв'язку із цим, зацентруємо увагу на таких «зіркових» постатях, як Джессі Норман, Рене Флемінг, Соня Йончева, чия творчість є прикладом протилежної тенденції – виконавського універсалізму, що виявляється не лише у рівні вокально-технічної майстерності, але й у інтерпретаційній гнучкості, що дозволяє співачкам охоплювати різні сценічні амплуа, багатий та стилістично різноманітний репертуар.

Так, *Джессі Норман*, за типом голосу – *драматичне сопрано*, однаково переконливо виконувала як відповідні цьому амплуа масштабні драматичні, так і лірико-колоратурні оперні партії, а також камерну вокальну музику. Тракткування нею ролей Ізольтди, Ельзи, Кассандри на тлі виконання камерних творів (німецьких *Lieder*, французьких *melodies*) вирізняються унікальним поєднанням потужного насиченого тембру з тонкою вокальною пластикою, виходячи за межі вузької типології.

Феномен Дж. Норман ми позначаємо як *мистецтво стилістичної поліфонії*. Вона володіла не лише голосом великої сили й діапазону, а й здатністю адаптувати його до різних стильових форматів – від монументальних арій до інтимного камерного репертуару. Цю стилістичну гнучкість яскраво ілюструють два приклади: арія «*Mon cœur s'ouvre à ta voix*» з опери К. Сенс-Санса «Самсон і Даліла» та романс «*Widmung*» Р. Шумана.

У першому прикладі (див. Jessye Norman..., 1987) Дж. Норман постає як синтетична співачка з тонким артистичним смаком і точним відчуттям сценічної поведінки: її Даліла – не просто звабниця, а інтелектуальна, психологічно вмотивована героїня. Партія, написана для мецо-сопрано, звучить у Дж. Норман на межі між драматичним сопрано і природним мецо, зберігаючи щільність, гнучкість, багатство тембру. Переконливий образ створюється завдяки не стільки зовнішній експресії, скільки внутрішньому контролю, тонкій палітрі динамічних і артикуляційних нюансів. Натомість у трактуванні «*Widmung*» Р. Шумана (Jessye Norman – A Portrait – Widmung (Schumann), n.d.)

співачка свідомо відмовляється від масштабності звучання, зосереджуючись на камерній природі висловлювання. Її голос звучить м'яко, спів відрізняється інтонаційної вивіреністю, артикуляційною ясністю. Співачка вокалізує текст, зберігаючи як його риторичну виразність, так і сповідальну інтонацію. Це найвищий рівень втілення камерної естетики: сила художнього впливу досягається завдяки не об'єму звучності, а інтимній присутності голосу як символу жіночої душі, іманентній красі вокальної мови та почуттів.

Отже, Джессі Норман створила інноваційну модель драматичного сопрано: завдяки сміливому переосмисленню оперних амплуа вона вийшла за рамки фахової спеціалізації. Її творчість підтверджує, що тип голосу – це не фіксована акустична норма, а динамічний інструмент художнього мислення, що впливає на аксіологію сприйняття класичної спадщини європейської культури в новому історичному хронотопі.

Варто відзначити творчу діяльність **Рене Флемінг** – однієї з найпопулярніших представниць сучасного реверсивного універсалізму. Її голос класифікують як *ліричне сопрано*, проте співачка постійно розширювала межі його усталеного репертуару в стилістичному діапазоні від італійського *bel canto* до німецької романтичної пісні, французької ліричної трагедії та навіть джазу. У своїй автобіографії під назвою «*The Inner Voice / Внутрішній голос*» (2004) Р. Флемінг наголошує на важливості індивідуального підходу до формування власної виконавської ідентичності через емоційні реакції на вокальну мову, запропоновану композитором, та художній пошук.

Виконавське мислення Р. Флемінг поєднало академічні установки на вокальну техніку з високою здатністю до стильової адаптації та сценічної переконливості. Її вибір жіночих амплуа не обмежувався формальними вимогами до типу співацького голосу, базуючись на художній інтуїції, усвідомленні свого стилю мислення та міри його адекватності вокальній мові оперного персонажу. Голос співачки функціонує не лише як технічно досконалий інструмент, а як універсальний *ретраслятор художнього мислення*, потужний засіб

емоційного впливу. Багатоплановість інтерпретацій, здійснених мисткинею, яскраво репрезентують виконання нею «*Ave Maria*» Ф. Шуберта (Renée Fleming – *Ave Maria* (Schubert), n.d.) та пісні «*You'll Never Know*» у версії *Alexandre Desplat*. В «*Ave Maria*» Р. Флемінг реалізує концепцію молитви в естетиці *bel canto*: тепле звучання, що поєднує характеристики ліричного та спінто-сопрано, хвилеподібна побудова фраз, м'яке вібрато, виражена динаміка з плавними переходами від *pianissimo* до благородного *forte*. Це виконання – не демонстрація сили чи краси голосу, а внутрішньо зосереджена музична сповідь – свідчення віри.

Натомість у «*You'll Never Know*» (Alexandre Desplat – *You'll Never Know* (Official Video) ft. Renée Fleming, n.d.) Флемінг вдається до джазової техніки *crooning*: матовий тембр, речитативна дикція, гнучке фразування з елементами *rubato*, майже відсутнє вібрато і камерна динаміка. Її голос не летить в зал, а звернений до співрозмовника – це інтимна, ностальгійно забарвлена сповідь. У цілому виконавський стиль Р. Флемінг вирізняється гнучким інтерпретативним мисленням: панорама її жіночих образів фактично не залежить від жанрово-типологічних обмежень. Її творчість – це переконливий приклад того, як стильова свобода і артистизм гармонійно співіснують з досконалістю академічної вокальної манери.

У XXI столітті напрям реверсивного універсалізму продовжує болгарська співачка **Соня Йончева**. Її репертуар охоплює широкий стилістичний спектр: від класики *bel canto* (Норма, Імогена, Анна Болейн) до веристських партій (Тоска, Мімі), що вимагають виконавської гнучкості і технічної універсальності. Її вокальна стратегія ґрунтується на тонкому балансі між відповідністю типологічним параметрам і художньою правдою інтерпретації. Творчість С. Йончевої вирізняється винятковою інтерпретаційною гнучкістю, їй властиві органічні «модуляції» між епохами й вокальними стилями, співачка здатна природно перевтілюватись відповідно до змісту художнього образу. Її версія арії «*Lascia ch'io pianga*» з опери «Рінальдо» Г. Ф. Генделя хоча й викликає асоціації з пантеоном жіночих партій лірико-драматичного

сопрано італійської опери (Дж. Верді, Дж. Пуччіні), однак С. Йончева виявляє чутливість і до барокової риторики. У цій арії, що традиційно виконується ліричними сопрано, співачка створює драматично афектований образ: її голос зберігає теплоту й м'якість, але водночас набуває об'єму й щільності. Чітка дикція, врівноважене вібрато, збалансованість динаміки надають музичному образу внутрішньої гідності, викликають відчуття стриманого опору – радше протесту, ніж прохання. Отже, стратегією інтерпретативного мислення співачки у цьому випадку є не історична «реконструкція», а вдумлива стилістична гра, актуалізація барокової стилістики для сучасного слухача.

Інший вектор інтерпретаційного мислення співачки проявляється в арії Лауретти «*O mio babbino caro*» («Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні) Тут С. Йончева презентує амплуа наївно-широї жінки. Її фразування делікатне, *legato* – плавне, *rubato* – чуттєво вивірене. Теплий і прозорий тембр набуває янгольської ніжності, а кожна фраза – інтимності, позбавленої зовнішньої театральності. Виконавська стратегія побудована на мінімалістичній, але надзвичайно виразній динаміці, стриманому вібрато, емоційній достовірності (Sonya Yoncheva «*O mio babbino caro*» Gianni Schicchi, 2023). Стиль інтерпретації С. Йончевої – це не про блиск вокальної техніки, а про психологію камерного часопростору, у якому перебуває ліричне сопрано: кожна фраза відповідає за художню правду, кожний звук – як серцебиття.

Отже, С. Йончева демонструє у своїх різноманітних інтерпретаціях, від арій Г. Ф. Генделя з їх драматизмом до ліричних сповідей Дж. Пуччіні, не лише широкий вокальний діапазон і технічну майстерність, а й здатність до глибокого акторського перевтілення та емоційного проживання образу, що виражається й в тембровій пластичності. Її голос функціонує як повноцінний інструмент блискучого мистецтва не співу – художнього мислення! Це змушує й дослідника переосмислювати типологічні уявлення про амплуа сопрано.

Висновки.

Когнітивний підхід до вивчення специфіки сопрано – це установка на інтерпретативне мислення. Його зміст полягає в поетапному

моделюванні процесу пізнання феномена співацького голосу та його наукового опису. Основним завданням когнітивного підходу у вивченні вокального мистецтва є *розкриття способу мислення співака, його представлення як відкритої функціонально-динамічної системи* на ґрунті аналізу множинної варіативності виконавських інтерпретацій із урахуванням властивостей певного амплуа та інших параметрів вокальної мови.

Питання формування інтерпретативного мислення виконавця є ключовим для розуміння динаміки розвитку оперної традиції від класики XVII–XIX століть до реалій сучасного виконавства. Аналіз творчості «зіркових» сопрано засвідчив роль інтерпретативного мислення, яке базується на «трьох китах»:

- вокальний технології (голос, співацький апарат, тембр);
- вокальний мові (як відображенні художнього мислення композитора);
- виконавській інтерпретації як стилю мислення співака / співачки.

Видатні виконавиці оперної класики – Дж. Норман, Р. Флемінг, С. Йончева – свідомо розширили класифікаційні межі вокального амплуа, поєднавши технічну майстерність із самотутнім прочитанням вокально-сценічного образу. Такий підхід характеризує творче мислення видатних артисток оперної сцени як знаряддя самопізнання, джерело креативної сили, стилістичної гнучкості.

Взаємозв'язок вокальної мови та її сценічного втілення завдяки креативному мисленню співака – ключовий чинник його професійної ідентичності. *Інтерпретативне мислення – це умова успішної діяльності артиста-вокаліста і стратегія виховання «універсальної співачки / співака»* як відповіді на нові виклики музичного мистецтва, зокрема вокального виконавства XXI століття.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Alexandre Desplat – You'll Never Know (Official Video) ft. Renée Fleming. (n.d.). <https://www.youtube.com/watch?v=AfuMFHB80HE> [in English].
- Ardoyn, J., & Fitzgerald, G. (1974). *Callas: the art and the life*. New York: Holt, Rinehart and Winston [in English].

- Boldrey, R. (1994). *Guide to Operatic Roles & Arias*. Dallas; Seattle: Pst... Inc [in English].
- Doscher, B. M. (1994). *The functional unity of the singing voice* (2nd ed.). Lanham, Md. & London : Scarecrow Press [in English].
- Fleming, R. (2005). *The inner voice: The making of a singer*. New York: Penguin Books [in English].
- Jessye Norman – A Portrait – Widmung (Schumann). (n.d.). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=fHq4FKsLFsQ> [in German].
- Jessye Norman – Samson and Delilah (1987). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=WP3-xk9aaik> [in English].
- Kloiber, R., Konold, W., & Maschka, R. (2016). *Handbuch der Oper*. Stuttgart: J. B. Metzler. [in German].
- Moskalenko, V. H. (1998). Towards defining the concept of “musical thinking”. *Ukrainian Musicology*, 28, 48–53 [in Ukrainian]
- Norman, J. (2014). *Stand Up Straight and Sing!* New York: Houghton Mifflin Harcourt [in English].
- Renée Fleming – Ave Maria (Schubert). (n.d.). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=hsBt9yZDslA> .
- Sonya Yoncheva «O mio babbino caro» Gianni Schicchi (2023). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=5TcPN41EMnE> . [in Italian].
- Titze, I. R. (2000). *Principles of voice production*. (2nd ed.). Iowa City: National Center for Voice and Speech [in English].

Yan Sihan

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 252894685@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-4043-7835

Vocal language and the singer's thinking as a cognitive problem (based on opera soprano roles)

Statement of the problem. *In contemporary musicology, increasing attention is being paid to the study of cognitive mechanisms in performance. The soprano as a vocal category proves to be particularly open to new scholarly strategies. Of particular relevance is the analysis of women's roles in European opera through the brilliant interpretations of outstanding contemporary sopranos such as Jessye Norman, Renée Fleming, and Sonya Yoncheva. The focal point of cognition here is the categorical link between the singer's vocal language and thinking.*

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to identify the role of musical thinking in interpretive activity, using as examples the work of prominent contemporary sopranos belonging to the universal type of singer. The methodological basis comprises an interdisciplinary approach combining performance-related cognitive studies, historical and stylistic analysis, and the interpretative discourse. Attention is focused on the functioning of the female high voice and on performance interpretation by outstanding vocalists. The novelty of the research lies in the interpretation of the female voice as a cognitively flexible tool of artistic self-expression, embedded in the European tradition since the Baroque and Classical eras.

Research results. The study analyzes the work of Jessye Norman, Renée Fleming, and Sonya Yoncheva, who embody the tendency toward interpretative universalism. They demonstrate interpretive freedom, the ability for stylistic adaptation, deep sensitivity to timbre, and a refusal of rigid typological classification. Norman combines dramatic soprano with chamber lyricism; Fleming bridges bel canto and jazz; Yoncheva moves naturally from Baroque to verismo. The work of these star representatives of the world's soprano art reflects the urgency of the topic of interpretive thinking within the professional training system of singers: "vocal technique – style – interpretation".

The singer's interpretive thinking emerges not only as a prerequisite for performance quality but also as a basis for artistic self-expression, enabling the creative practice of transcending historically fixed vocal roles. The cited examples illustrate that the singer of a new type is a creator (artist, poet) who operates with vocal language as a means of shaping a personal interpretation. Summarizing the material allows for a rethinking of traditional perceptions of soprano types, revealing a shift toward interpretive individualization, stylistic freedom, and the performer's artistic responsibility.

Conclusion. Thus, today the interconnection between vocal language and the manifestation of the singer's thinking appears as a key factor of professional identity. The issue of forming a performer's interpretive thinking and their ability to overcome the typological limitations (Fach system) is crucial for understanding the dynamics of the operatic tradition – from the classics of the 17th–19th centuries to its revitalization in contemporary performance.

Keywords: soprano; European opera; thinking; role; vocal language; singer's thinking; cognitive approach.

Стаття надійшла до редакції 21 травня 2025 року

УДК 784.087.612.1(510)

DOI 10.34064/khnum1-75.07

Цзян Цінь

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

e-mail: 923225851@qq.com

ORCID iD: 0000-0003-126107895

**Творчість китайських сопрано
в аспекті глобалізаційних процесів**

Творчість китайських митців усе частіше привертає увагу західно-європейської спільноти: слухачів, композиторів, виконавців, музикознавців. Можна констатувати, що інтерес, який спочатку був зумовлений яскравою самобутністю національного мистецтва Китаю та специфікою музично-мовленнєвих ресурсів, тепер дедалі частіше пов'язаний із досягненнями виконавських шкіл, одним із чинників розвитку яких є глобалізація. Мета статті – на прикладі творчості видатних сопрано Чжоу Сяоянь / Zhou Xiaoyan, Чжан Ліпін / Zhang Liping, У Біся / Wu Bixia, Каролін Чжан Юй / Zhang Yu Carolyn дослідити, яким чином глобалізаційні процеси впливають на індивідуальні траєкторії розвитку конкретних митців. Визначено, що відкритість кордонів, можливість навчання та сценічної кар'єри в інших країнах, збагачення через присвоєння досвіду інших народів є дуже важливим фактором розвитку сучасних митців та національних виконавських шкіл. Водночас, усе більш затребуваною стає традиційна культура, презентація якої може стати чинником, що зумовлює успішність вокаліста.

Ключові слова: глобалізація; музична культура; вокальне мистецтво; творчість китайських сопрано; вокальні школи.

Постановка проблеми.

Глобалізація – невід'ємна складова сучасного життя в усіх його вимірах – політичному, економічному, соціальному. Проте чи не найбільше процеси, що знищують ще вчора всім зрозуміли лінії розмежування націй і народів, впливають на культурно-мистецьку сферу. Саме тому самобутність висловлювання, плекання традиційної

національної спадщини сьогодні стає трендом, що відображає свідомий спротив уніфікації і стандартизації.

Водночас маємо визнати, що доволі потужними є й зворотні процеси – намагання опанувати, присвоїти надбання інших країн та цивілізацій. Саме це спостерігаємо в музичній культурі сучасного Китаю, якій притаманне прагнення долучитися до європейських практик, подолати величезну відстань, що зумовлена багатьма факторами, найважливішим з яких є мовний та мовленнєвий. Академічна вокальна школа країни за останнє століття пройшла шлях від перших етапів свого становлення, пов'язаних із запрошенням іноземних фахівців високого рівня, до безумовного успіху китайських виконавців на міжнародній сцені, адже видатні співаки – вихідці з цієї країни – працюють у найвідоміших оперних театрах світу. У праці Чжоу Ї визначено чинники, що вплинули на еволюцію вокальної традиції Китаю, зокрема:

- 1) «концертна / гастрольна діяльність іноземних співаків;
- 2) діяльність китайських митців, спрямована на поширення та досягнення європейського культурного досвіду;
- 3) поступове накопичення відповідної науково-методичної бази та вироблення національного інваріанту навчальних програм;
- 4) розвиток концертного виконавства та музичного життя як системи, утворюваної взаємодією різних типів музикування;
- 5) використання технічних засобів комунікації» (Чжоу Ї, 2021: 97).

Мета ж нашої статті – на прикладі творчості видатних сопрано визначити, яким чином глобалізаційні процеси впливають на індивідуальні траєкторії розвитку конкретних митців.

Останні дослідження і публікації. Поставлена мета зумовила звернення до робіт китайських дослідників, кожен з яких обрав власний ракурс вивчення актуальної проблематики вокального мистецтва. Так, відомий у Китаї викладач вокалу Ці Мінвей у дисертаційному дослідженні «Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації» спрямовує увагу на визначення критеріїв відбору репертуару в класах

академічного співу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та Уханьської консерваторії (Китай) і доходить висновку, що вони «служують гарантом забезпечення спадкоємності європейського мистецтва в системі культурного діалогу “Схід–Захід” (“своє–чуже”))» (Ці Мінвей, 2018: 166).

Важливою позицією дисертаційного дослідження Чжоу Ї, безумовно, є авторське визначення індивідуального виконавського стилю вокаліста – «це комплекс музично-мовленнєвих ресурсів, що характеризує і визначає технологічні та естетичні параметри сценічної творчості співака» (Чжоу Ї, 2021: 159–160). Також у роботі представлені яскраві творчі портрети видатних китайських співаків, діяльність яких є чудовим прикладом того, як та яким чином трансформувалася вокальна культура країни за останні 100 років, остаточно інтегрувавшись у загальносвітову. Не менш важливим у цьому аспекті є ще одне дисертаційне дослідження, авторка якого, Сун Яньїн, поставила перед собою достатньо амбітну мету «здійснити комплексне дослідження процесу становлення у Китаї професійної вокальної освіти та розвитку школи європейської академічного співу» (Сун Яньїн, 2016: 7).

Інноваційною складовою цієї розвідки є огляд та систематизація фактів життєтворчості видатних китайських сопрано у світлі діалектики глобалізаційних процесів сучасності.

Методологія дослідження. Пропоноване дослідження спирається на принцип історизму, загальнонаукові методи індукції та систематизації, а також на біографічний метод.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Перш за все, зауважимо, що внаслідок дії багатьох чинників китайська музика довгий час розвивалася відокремлено, по суті не маючи точок перетину з традиціями інших народів. Водночас, незважаючи на те, що Китай – найстаріша держава у світі, інші народи фактично тільки на межі XIX–XX століть відкрили для себе красу та самобутність культури цієї країни (тут згадаємо найвідоміший приклад – цитування однієї з найпопулярніших народних китайських пісень «Жасмин» Мо Лі Хуа/茉莉花 в опері Дж. Пуччіні «Турандот»).

Таким чином, початок ХХ століття можна вважати своєрідною точкою відліку, від якої починається довгий та непростий процес взаємовпливу китайських та західноєвропейських традицій, що особливо складно відбувався у вокальному виконавстві. Це зумовлено тим, що співоча традиція кожного народу спирається на його мову. Як зазначає Ці Мінвей, «мелос завжди втілює зв'язок з національними особливостями мови / мовлення» (Ці Мінвей, 2018: 113). Саме тому для опанування китайськими співаками традицій *bel canto* – панівної європейської техніки (школи) співу – знадобилося багато часу та зусиль видатних митців, які вбачали в цьому свою особисту місію.

Витоки цього процесу знаходимо у так званому «Русі четвертого травня» / Wùsì Yùndòng / 五四运动, що проголосив необхідність переорієнтації політики Китаю (зокрема, й культурної) з традиційних національних на західноєвропейські цінності. Це, крім іншого, стало поштовхом до організації перших концертів іноземних музикантів у Китаї, створення Вокальної асоціації Пекінського університету та, головне, визначило творчу долю митців, які вибирали навчання в Європі для того, щоб згодом створювати власні виконавські школи в Китаї.

Однією з таких Вчителів, значення творчості якої неможливо перебільшити, є Чжоу Сяоянь / Zhou Xiaoyan / 周小燕 (1917–2016). Репортер «Нью-Йорк Таймс» / «The New York Times» Роберт Тернбул / Robert Turnbull пише, що спочатку вона навчалася співу «в італійській католицькій школі, а в 1936 році вступила до Національної музичної консерваторії, що пізніше стала Шанхайською консерваторією. Коли її викладачка заявила, що її голос “надто хрипкий”, пані Чжоу вирішила продовжити навчання в Європі <...>. Там вона розвинула дзвінку ліричну колоратуру з чистотою тону, що ідеально підходить для таких партій, як Джильда в “Ріголетто” Верді і Лакме в однойменній опері Деліба. Але з огляду на те, що, за її словами, “на той час у Китаї не було опери”, вона перейшла на концертний репертуар, що включає пісні Форе та Дебюссі» (Turnbull, 2010).

Зазначимо, що саме педагогічна діяльність Чжоу Сяоянь визначила формування національної школи академічного вокалу. Це був

доволі стрімкий, проте не простий процес, адже значна частка суспільства була проти засилля іноземних музикантів, присвоєння чужих традицій. Як зазначає Чжоу Ї, «аргументація спиралася на два важливі моменти: потребу збереження національних традицій співу та на думку, що повноцінне освоєння бельканто китайськими співаками неможливе через суттєву різницю вокального мовлення. Адже мова визначає всі параметри мелосу – семантичні, інтонаційні, композиційні, емоційні тощо» (Чжоу Ї, 2021: 67).

Крім того, необхідно пам'ятати про те, що ХХ століття – складний етап в історії Китаю – падіння імперії, громадянська війна, формування Китайської Народної Республіки, сумнозвісна культурна революція, політика реформ та відкритості Ден Сяопіня / 邓小平 / Dèng Xiǎnshèng – усе це мало величезний вплив не тільки на долю країни, але й на життя кожного митця.

Так, Чжоу Сяоянь, яка дуже успішно дебютувала на європейських сценах, а після повернення з Європи в 1947 році почала викладати в Центральній консерваторії, з початком культурної революції змушена була залишити Шанхай та фактично відмовитися від професійної діяльності. Тільки наприкінці 1970-х вона повернулася до викладання й виховала цілу плеяду видатних співаків, значна кількість яких займається викладацькою діяльністю, як їхній Вчитель. На це, зокрема, вказує Сун Яньін: «Сьогодні численні випускники класу професорки Чжоу Сяоянь викладають у низці вищих навчальних закладів країни і успішно виступають на світових оперних сценах. Чжоу Сяоянь – гордість Китаю» (Сун Яньін, 2016: 52)¹.

¹ На платформі Ютуб можна знайти записи кількох виступів Чжоу Сяоянь, аналіз яких є перспективою нашої роботи. Проте вже сьогодні можна звернути увагу на цікаві факти. По-перше, цих записів дуже мало й датовані вони 40-ми роками минулого століття (користувач, на каналі якого викладено запис китайської народної пісні «Вірш про червону квасолю» / «Hongdou Ci» 紅豆詞, зазначає, що, ймовірно, це один з перших звукозаписів, зроблених у Китаї (Zhou Xiaoyan – Hongdou Ci, n.d.). По-друге, всі наявні записи співу Чжоу Сяоянь – це китайська музика, проте виконана в європейській манері. Ці записи можуть слугувати безперечним доказом існування так званого «китайського бельканто». Не менш

Зазначимо, що серед вихованців співачки – видатний баритон Ляо Чанюн / Liao Changyong / 廖昌永, який сьогодні очолює Шанхайську консерваторію.

Унікаючи зараз міркувань щодо сутності педагогічного методу Чжоу Сяоянь, який, безумовно, заслуговує окремого дослідження, звернемо увагу на важливий факт – саме її діяльність визначила розвиток оперного виконавства в Китаї. Адже в 1988 році за її ініціативою в Шанхаї розпочав роботу Центр оперного мистецтва імені Чжоу Сяоянь, спрямований на посилення міжнародних обмінів для досягнення такої якості підготовки молодих співаків, яка б забезпечила їхню успішність не тільки на Батьківщині, але й у провідних театрах світу. Чи вийшло досягнути такої амбітної мети? Спробуємо визначити це, дослідивши творчі біографії відомих китайських співачок, які позиціонують себе як представниці вокального амплуа, що зустрічається сьогодні не надто часто – колоратурного сопрано.

Назвемо серед таких Чжан Ліпін / Zhang Liping / 张立萍 (1965) – заступницю декана в Китайському університеті Гонконга / 香港中文大學 / The Chinese University of Hong Kong, чия біографія може слугувати чудовим прикладом позитивного впливу процесів глобалізації. Її викладачка з фаху Го Шучжєнь / Guo Shuzhen / 郭淑珍 навчалася в Радянському Союзі й за роки роботи в Уханьській консерваторії виховала цілу плеяду видатних китайських співаків, підготовка яких відповідає європейським стандартам *bel canto*. Одним з доказів цього є той факт, що в 1998 році студентку Чжан Ліпін було відібрано для участі в майстер-класах видатного тенора Пласідо Домінго. Крім того, вона мала честь співати з Маестро в одному концерті на площі Тяньаньмень. П. Домінго порадив молодій співачці продовжити навчання за кордоном й наступні кроки до слави вона зробила в класі канадської мецо-сопрано Філіс Маргарет Мейлінг / Phyllis (Margaret) Mailing в Академії музики Ванкувера / The Vancouver Academy of Music, а згодом – у рамках молодіжної програми оперного театру Ванкувера,

цікавим для досягнення специфіки музичного мислення видатної співачки є записи її уроку з Ляо Чанюн (Zhou Xiaoyan Taught Liao Changyong, n.d.).

коли виступила в партіях, що є знаковими для будь-якого колоратурного сопрано: Лючії з опери «Лючія ді Ламермур» Г. Доніцетті, Маргарити з опери «Фауст» Ш. Гуно, Лейли з опери «Шукачі перлин» Ж. Бізе. Це стало початком без перебільшення блискучої кар'єри, відомості про яку можна знайти на персональному сайті співачки (Prof. Zhang Liping, n.d.). Чжан Ліпін виступала на провідних оперних сценах (зокрема, у Метрополітен-опера та Паризькій національній опері, стала першою китайською співачкою, яка підписала контракт з легендарним холдингом звукозапису «Universal Music Group».

Зазначимо, що репертуар співачки дуже різноманітний. Крім «традиційних» колоратурних партій (Віолетта з опери «Травіата» Дж. Верді), вона співає партії, призначені для так званих «середніх» сопрано. Зокрема, її називають однією з найкращих Мадам Батерфляй. У публікації з промовистою назвою «Цілком космополітичний “Метелик”», що вийшла в газеті «Лос-Анджелес таймс» / «The Los Angeles Times» у 2008 році, знаходимо міркування щодо того, чи «її ця партія»: «“Багато людей кажуть, що ця роль занадто важка для мого голосу”, – сказала Чжан, чий репертуар складається здебільшого з бельканто та ліричних партій. “Але я знаю, як налаштуватися на партію, незважаючи ні на що. Я впевнена в собі, бо я хороша музикантка. Я можу зіграти “Батерфляй” краще, ніж багато співаків”» (Rich, 2008).

Зазначимо, що на платформі Ютуб можна знайти достатньо велику кількість записів співачки, які свідчать про її непересічну виконавську майстерність, що дозволяє їй переконливо звучати у партіях, що традиційно відносять до різних підтипів сопрано: колоратурного та сопрано-*spinto*.

Ще одне колоратурне сопрано, вихованка класу Го Шучжэнь – це У Біся / Wu Bixia / 吴碧霞 (1975), яка почала навчання співу як виконавиця в народній манері. Саме в цій ролі вона стала відомою вже у віці 20 років, ставши не тільки переможницею численних конкурсів вокального мистецтва, а й співачкою, яка презентувала публіці сольний альбом. Проте згодом сфера інтересів У Біся поступово змінилася, й вона вирішила серйозно займатися академічним вокалом,

чому сприяли й поради американської співачки Кармен Балтроп / Carmen Arlene Balthrop, на майстер-класах якої У Біся представила надскладну сцену Віолети з опери «Травіата» Дж. Верді.

Зазначимо, що традиційному китайському співу, що став основою мистецького синтезу в Пекінській опері, притаманна манера звуковидобування, яка принципово відрізняється від тієї, що є засадничою в *bel canto*. На це вказує, зокрема, Чжоу Ї, наголошуючи, що «китайський співак, який прагне вдосконалюватися в європейському вокальному мистецтві, змушений перебудовувати весь артикуляційний апарат, без чого неможливо оволодіти бельканто як базовою вокальною технікою» (Чжоу Ї, 2021: 163). Проте творча діяльність У Біся є прикладом того, що співак може успішно поєднувати обидві манери співу. До того ж, вона першою в Китаї закінчила консерваторію відразу по двох відділеннях – народного та академічного вокалу (а це нечасте явище не тільки в Китаї, але й у європейських країнах).

Сьогодні можна сміливо стверджувати, що кар'єра співачки склалася успішно: вона виграла декілька престижних вокальних конкурсів, виступала в європейських оперних театрах, викладає в Пекінській консерваторії / China Conservatory of Music, Beijing. Проте маємо визнати, що найбільш популярною вона є на Батьківщині й саме завдяки виконанню китайської музики. Отже, можна вказати, що в її творчій долі важливішим є збереження традиційного спадку, а не захоплення культурою інших країн. Сун Яньін зазначає: «Рідкісна індивідуальність артистичного обдарування цієї співачки полягає в універсальності її таланту. Її виконання сприймається поціновувачами вокального мистецтва як жива, незмінної цінності художня спадщина, що має однаковий художній вплив як при виконанні оперної класики, так і народних китайських пісень. Коли співає У Біся, неможливо фіксувати свою увагу на власне вокалі – на високих нотах або складних пасажах, її виконання захоплює слухачів справжньою глибиною створених образів, їх життєвою силою та глибиною характерів» (Сун Яньін, 2016: 72).

Ще одна співачка, чия життєтворчість, на наш погляд, може слугувати прикладом того, що глобалізація є важливим фактором становлення та розвитку індивідуальних виконавських стилів, – це Каролін Чжан Юй / Zhang Yu Carolyn / 张瑜. На офіційному сайті співачки знаходимо відомості про те, що вона закінчила Сіанську консерваторію музики в Китаї / Xi'an Conservatory of Music (однак немає інформації про викладача з фаху), а після цього – магістратуру в Сегедському університеті / Szegedi Tudományegyetem в Угорщині. Нам не відомі обставини, що визначили настільки радикальні зміни в житті співачки, проте наслідки їх цілком позитивні.

Позиціонуючи себе як єдину в Угорщині китайську співачку та викладачку вокалу, Чжан Юй веде активну концертну діяльність, співаючи в оперетах та операх. Своєю місію співачка вважає роботу «культурним послом Угорщини в Китаї, цієї мети вона досягає, навчаючи китайських громадян угорським народним пісням і танцям. Вся її різноманітна музична діяльність присвячена сприянню культурному обміну та взаєморозумінню між Китаєм та Угорщиною» (Zhang Yu Carolyn, n.d.).

Зазначимо, що на платформі Ютуб можна знайти достатньо велику кількість записів співачки, проте не можна сказати, що вони є дуже популярними. Так, запис сцени Травіати «Sempre libera» з першого акту однойменної опери Дж. Верді (Zhang Yu Carolyn | “È strano!..., n.d.) набрав тільки 53 перегляди, сцени Адель (з «Летючої миші» Й. Штрауса), зроблений у 2019 році на концерті, що пройшов в рамках Тижня культури Китаю в Угорщини – 67 (Hungar Operett - Denevér: Kacagó dal (Adele áriája)..., n.d.), Арії Ліу «Tu, che di gel sei cinta» з опери «Турандот» Дж. Пуччіні – 123 перегляди (Zhang Yu Carolyn | Puccini | Opera Turandot..., n.d.), Арії Лакме «L’Air des clochettes» з однойменної опери Л. Деліба – 1093 (Délíbes: lakmé – Csengettyű Ária..., n.d.), найвідомішої партії з репертуару колоратурних сопрано – Цариці Ночі з опери «Чарівна флейта» В. Моцарта – 3170 переглядів (Zhang Yu Carolyn: Mozart, Die Zauberflöte..., n.d.). Ці записи, зроблені, вочевидь, на різних етапах творчого розвитку

співачки, свідчать про те, що вона має гарну європейську школу співу, доволі технічно й достатньо легко бере верхні ноти.

Водночас цікавим видається факт, що широку аудиторію, із зрозумілих, на нашу думку, причин дуже цікавлять інші записи співачки – китайської або угорської музики. Так, запис 2023 року пісні «Ти прекрасна, прекрасна, Угорщино» має 3478 переглядів (Jó ebédhez szól a nóta, 2021.03.31), а от невеличкий репортаж про виступ Каролін Чжан Юй, яка не тільки співала, але грала на китайській арфі в дуєті з Cserkész Gábor, який грав на монгольській скрипці, набрав більше 15000 переглядів (Kínai énekesnő a csitári hegyek alatt..., n.d.). Це можна пояснити тим, що, попри той факт, що світ стає все більш відкритим, і, здається, за допомогою сучасних засобів комунікації можна побачити / почути чи не кожен куточок планети, глядача все ж таки дуже приваблює щось особливе, національно забарвлене, щось, що збагачує чуттєвий та інтелектуальний досвід.

Висновки.

Узагальнюючи, зауважимо, що процеси глобалізації значно впливають на розвиток людства, зокрема у сфері культури. На прикладі творчості китайських сопрано, завдяки систематизації фактів їхніх творчих біографій, можна дійти висновку, що відкритість кордонів, можливість навчання та сценічної кар'єри в інших країнах, збагачення власного культурного багажу через засвоєння досвіду інших народів є дуже важливим стимулом розвитку сучасних митців та національних виконавських шкіл. Водночас, неможливо не відмітити, що останнім часом все більший інтерес викликає традиційна культура, презентація якої може стати чинником, що зумовлює успішність вокаліста, його затребуваність не тільки на Батьківщині, але й в інших країнах світу.

ЛІТЕРАТУРА

Сун Яньїн (2016). *Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів. <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2016/03/dyssertacyja-sun-janyyn.pdf>

- Ці Мінвей. (2018). *Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чжоу Ї (2021). *Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Суми; Харків. https://sspu.edu.ua/images/2021/docs/dis/chzhou_yi_dis_ok_e8963.pdf
- Délibes: lakmé – Csengettyű Ária – “Ah! Oú va la jeune indone”. (n.d.). *Youtube.com*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cZzS1jh728g>
- HungarOperett – Denevér: Kacagó dal (Adele áriája) – Zhang Yu Carolyn (n.d.). *Youtube.com*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4Zj9tFn8mTU>
- Jó ebédhez szól a nóta. (2021.03.31). Énekel: Zhang Yu Carolyn. Szép vagy gyönyörű vagy Magyarország *Youtube.com*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dvntDCAh8xE>
- Kínai énekesnő a csitári hegyek alatt... (n.d.). *Youtube.com*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gxuSX7TQxEA>
- Prof. Zhang Liping (n.d.). *School of Music The Chinese University of Hong Kong, Shenzhen Conservatory of Music*. URL: <https://music.cuhk.edu.cn/en/faculty/zhang-liping>
- Rich, F. (2008, October 1). Chinese soprano brings operatic passion to L. A. *Los Angeles Times*. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-oct-01-et-zhang1-story.html>
- Turnbull, R. (2010, March 5). In China, a diva has risen. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2010/03/05/arts/05iht-madame.html>
- Zhang Yu Carolyn | "È strano!... Sempre libera"; La traviata; Giuseppe Verdi (n.d.). *Youtube.com*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RwpN3sb8UIE>
- Zhang Yu Carolyn | Puccini | Opera Turandot — Liu aria “Tu che di gel” (n.d.). *Youtube.com*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UtjoqoAXNM4>
- Zhang Yu Carolyn: Mozart, Die Zauberflöte, Königin der Nacht (n.d.). *Youtube.com*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Am4ULNYD3Hg>
- Zhang Yu Carolyn (n.d.). *Zhangyucarolyn.com*. URL: <https://zhangyucarolyn.com/about/>
- Zhou Xiaoyan – Hongdou Ci 周小燕 – 紅豆詞 (n.d.). *Youtube.com*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=LZRbC_Fi0wM&list=RDEMP4Ce2UhRkShqwtPh6Y802A&start_radio=1

周小燕教授教廖昌永唱 多情的土地 [Zhou Xiaoyan Taught Liao Changyong]. (n.d.). *Youtube.com*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=fUcKS56JfY0&list=PL-M3hDifAYKXJcvHObYrkvwOFxTvrpkh_

REFERENCES

- Ci, Minwei. (2018). *Genre and style priorities of professional training of Chinese vocalists at the stage of globalization*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Délibes: lakmé – Csengettyű Ária – “Ah! Oú va la jeune indone” [Délibes: Lakme – Bell Aria – “Ah! Where is the young Indian?”] (n.d.). *Youtube.com*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cZzS1jh728g> [in Italian, in Hungarian].
- Hungar Operett – Denevér: Kacagó dal (Adele áriája) – Zhang Yu Carolyn [Hungarian Operetta – Bat: Laughing Song (Adele's aria) – Zhang Yu Carolyn] (n.d.). *Youtube.com*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4Zj9tFn8mTU> [in Hungarian].
- Jó ebédhez szól a nóta. (2021.03.31). Énekel: Zhang Yu Carolyn. Szép vagy gyönyörű vagy Magyarország [The song is for a good lunch. (2021.03.31). Sung by: Zhang Yu Carolyn. You are beautiful, you are Hungary]. *Youtube.com*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dvntDCAh8xE> [in Hungarian].
- Kínai énekesnő a csitári hegyek alatt... [Chinese singer under the Citár Mountains...] (n.d.). *Youtube.com*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gxuSX7TQxEA> [in Hungarian].
- Prof. Zhang Liping (n.d.). *School of Music The Chinese University of Hong Kong, Shenzhen Conservatory of Music*. URL: <https://music.cuhk.edu.cn/en/faculty/zhang-liping> [in English].
- Rich, F. (2008, October 1). Chinese soprano brings operatic passion to L.A. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-oct-01-et-zhang1-story.html> [in English].
- Sun, Yanin. (2016). *Integration of European singing traditions into the Chinese vocal school*. (PhD diss.). Mylola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv. <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2016/03/dyssertacyja-sun-janyan.pdf> [in Ukrainian].
- Turnbull, R. (2010, March 5). In China, a diva has risen. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2010/03/05/arts/05iht-madame.html> [in English].
- Zhang Yu Carolyn | “È strano!... Sempre libera”; La traviata; Giuseppe Verdi (n.d.). *Youtube.com*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RwpN3sb8UIE> [in Italian].

- Zhang Yu Carolyn | Puccini | Opera Turandot – Liu aria “Tu che di gel” (n.d.). *Youtube.com*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UtjoqoAXNM4> [in Italian].
- Zhang Yu Carolyn: Mozart, Die Zauberflöte, Königin der Nacht (n.d.). *Youtube.com*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Am4ULNYD3Hg> [in German].
- Zhang Yu Carolyn (n.d.). *Zhangyucarolyn.com*. URL: <https://zhangyucarolyn.com/about/> [in English].
- Zhou Xiaoyan - Hongdou Ci (n.d.). *Youtube.com*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=LZRbC_Fi0wM&list=RDEMP4Ce2UhRkShqwtPh6Y802A&start_radio=1 [in Chinese].
- Zhou Xiaoyan Taught Liao Changyong. (n.d.). *Youtube.com*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=fUcKS56JfY0&list=PL-M3hDifAYKXJcvHObYrkvwOFxTvrpkh_ [in Chinese].
- Zhou, Yi. (2021). *Individual performance style in the conditions of globalization (on the example of the creativity of Chinese singers*. (PhD diss.). Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University; Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Sumy; Kharkiv. https://sspu.edu.ua/images/2021/docs/dis/chzhou_yi_dis_ok_e8963.pdf [in Ukrainian].

Jiang Qin

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Analysis of Music
e-mail: 923225851@qq.com
ORCID iD: 0000-0003-126107895

The creativity of Chinese sopranos in the aspect of globalization processes

Statement of the problem. *Globalization is an integral part of modern life in all its dimensions – political, economic, and social. That is why the originality of expression, the cherishing of the traditional is becoming a trend today, reflecting a conscious resistance to unification and standardization. At the same time, the opposite processes are also quite powerful – attempts to master and appropriate the heritage of other countries and civilizations. This is exactly what we observe in the musical culture of contemporary China.*

Objectives, methods and novelty of the research. *The purpose of the article is to determine how globalization processes affect the individual development trajectories of specific artists on the example of the creativity of prominent sopranos. The innovative component of the research is the review and systematization of the facts*

of the creative life of outstanding Chinese sopranos in the light of the dialectics of globalization processes of modernity. The research is based on the principle of historicism, general scientific methods of induction and systematization, as well as the biographical method.

Research results. The beginning of the XX century may be regarded as a distinctive point of departure for the long and complex process of interaction between Chinese traditions and those of Western Europe, a process that proved particularly challenging within the sphere of vocal culture. Mastering the *bel canto* tradition required considerable time and the dedicated efforts of outstanding Chinese artists. One such Teacher whose importance cannot be exaggerated is Zhou Xiaoyan (1917–2016), a *coloratura* soprano whose pedagogical work determined the formation of the national school of academic vocal training and influenced the development of opera performance in China, as evidenced by the work of prominent Chinese singers. Here are just a few of them. Zhang Liping (1965), who was selected to take part in master classes with the outstanding tenor Plácido Domingo in 1998. She made her next steps to fame in the class of the Canadian mezzo-soprano Phyllis (Margaret) Mailing at The Vancouver Academy of Music, and later in the youth program of the Vancouver Opera House. Zhang Liping has performed at leading opera houses (including the Metropolitan Opera and the Opéra National de Paris) and was the first Chinese singer to sign a contract with the legendary Universal Music Group. Another *coloratura* soprano is Wu Bixia (1975), who began her vocal training in the folk singing tradition, a practice fundamentally distinct from *bel canto*. Nevertheless, Wu Bixia's artistic career exemplifies the possibility of successfully integrating both traditions. She has gained the greatest popularity in her homeland, primarily owing to her performances of Chinese music. Another singer whose artistic trajectory may serve as an illustration of globalization as a significant factor in the formation of an artist is Zhang Yu Carolyn. Presenting herself as the only Chinese singer and vocal instructor in Hungary, Zhang Yu pursues an active concert career, performing in both operettas and operas. While her recordings of Western European operatic classics have not gained wide popularity, greater public attention has been drawn to her recordings of Chinese and Hungarian music.

Conclusion. Thus, it may be confidently asserted that the openness of borders, the possibility of studying and pursuing a career in other countries, and enrichment through the appropriation of the experience of other nations are highly significant factors in the development of contemporary artists and national performing schools.

Key words: globalization; musical culture; vocal art; works of Chinese sopranos; vocal schools.

Стаття надійшла до редакції 19 травня 2025 року

УДК 780.64.071.2

DOI 10.34064/khnum1-75.08

Висовень Андрій Васильович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужений артист України, старший викладач
кафедри оркестрових духових та ударних інструментів,
e-mail: visoven.andrey@gmail.com
ORCID iD: 0009-0006-5070-215X

**Універсальний підхід у професійній освіті
як шлях до самореалізації
виконавців на духових інструментах**

Одним із перспективних освітньо-методологічних напрямів є універсальний підхід до навчання, що передбачає комплексне формування музиканта як професійно досконалої і культурно свідомої особистості, готової до творчої самореалізації в різних соціокультурних контекстах. У статті здійснено аналіз освітніх і виконавських стратегій, які інтегрують різноманітні знання, навички та компетентності в єдину методологічну систему. Наголошено на важливості поєднання технічної майстерності, інтерпретаційної та культурної обізнаності й кросжанрової гнучкості як основи універсальної моделі професійної підготовки. Мета статті – обґрунтувати універсальний підхід як ефективну стратегію підготовки виконавців на духових інструментах до професійної самореалізації та визначити основні умови й механізми актуалізації такого підходу в сучасній мистецькій освіті. Сукупність аксіологічного, культурологічного, комунікативного та інтердисциплінарного методів обрано в якості дослідницького інструментарію. Уперше в українському музикознавстві універсальний підхід комплексно розглянуто як системотворчу основу формування готовності до професійної самореалізації виконавців на духових інструментах, що передбачає міжжанрову, міжкультурну, технічну й естетичну інтеграцію у фаховій підготовці. Визначено інноваційні освітні умови, які забезпечують цілісне формування виконавця нового типу. За результатами дослідження підсумовано, що універсальний підхід до підготовки виконавців на духових інструментах виявляється перспективним напрямом у сучасній системі вищої музичної освіти. Він дозволяє: 1) сформувати інтегральну художню особистість; 2) забезпечити адаптивність до різних професійних ситуацій; 3) реалізувати потенціал самостійної та колективної творчості; 4) сприяти успішній професійній самореалізації як в академічному, так і в неакадемічному середовищі.

Подальші дослідження доцільно спрямувати на розробку моделей навчальних програм, оснований на універсальних принципах, а також на вивчення ефективності розглянутого підходу в різних національних контекстах музичної освіти.

Ключові слова: універсальний підхід; професійна самореалізація; виконавство на духових інструментах; мистецька освіта; міждисциплінарність; культурна ідентичність; художньо-педагогічна підготовка.

Постановка проблеми.

Сучасна музична освіта переживає глибокі трансформації, зумовлені соціокультурними змінами, розширенням меж художнього мислення та зростанням ролі виконавця як креативного агента культури. Одним із перспективних освітньо-методологічних напрямів видається універсальний підхід до навчання, що передбачає комплексне формування музиканта як професійно досконалого, не лише технічно озброєного, а й культурно свідомого виконавця, готового до творчої самореалізації в різних стильових, жанрових і соціокультурних контекстах. Із цього погляду, особливо актуальним постає питання професійної самореалізації студентів-виконавців на духових інструментах – флейті, гобої, кларнеті, фаготі, саксофоні, трубі, тромбоні, тубі тощо.

Останні дослідження і публікації. Наразі існує низка музикознавчих джерел, як українських, так і зарубіжних, у яких досліджується універсалізм творчої особистості (Коменда, 2020), питання її самоактуалізації (Громченко, 2019), проблеми універсальності в сучасному музичному виконавстві (Попова, 2021), музична комунікація (Ніколаєвська, 2020), різноманіття напрямів розвитку виконавства на духових інструментах (Ford, 2021), а також сучасна інтеграція музичних жанрів та стилів (Nikolaievskia, Paliy, Denysenko, Cherednychenko, Kuzhba, Cherniavskiy, Wang, & Zeng, 2023), які було опрацьовано для реалізації концепції статті в якості її методологічного базису. Отже, у сучасному музикознавчому дискурсі універсалізм постає як феномен, дотичний до різних сфер та рівнів музичної практики. Так, у дослідженні Ю. Ніколаєвської наголошується на універсалізмі «механізмів змістоутворення в контексті різних стратегій роботи з текстом музичного твору: стратегія творення – композиція – організація

інтонаційної (звукової) форми та адекватне відбиття її у тексті-написанні; стратегія відтворення – виконання – вибудовування звукової форми у тексті-звучанні; стратегія сприйняття / спілкування – інтуїтивне виявлення в собі подій, закладених у тексті-написанні й озвучених у процесі виконання (тексті-звучанні); герменевтична стратегія – інтерпретування / як тлумачення – розуміння, тобто смислове дешифрування закладених у творі смислів (стосується й тексту-написання, й тексту-звучання)» (Ніколаєвська, 2020: 127–128).

Наукова новизна дослідження. У пропонованій статті вперше в українському музикознавстві універсальний освітній підхід комплексно розглянуто як системотворчу основу формування готовності виконавців-духовиків до професійної самореалізації, що передбачає міжжанрову, міжкультурну, технічну й естетичну інтеграцію у фаховій підготовці. Також визначено інноваційні освітні умови, які забезпечують цілісне формування виконавця нового типу.

Мета дослідження – обґрунтувати універсальний навчальний підхід як ефективну стратегію формування готовності до професійної самореалізації виконавців на духових інструментах та визначити основні умови й механізми його актуалізації в сучасній мистецькій освіті. Об'єктом дослідження постає процес професійної підготовки виконавців на духових інструментах у системі мистецької освіти; предметом – універсальний освітній підхід як методологічна модель формування готовності музикантів-духовиків до професійної самореалізації

Методологія дослідження. У якості дослідницького інструментарію застосовано: *аксіологічний підхід*, спрямований на усвідомлення ціннісного виміру музичного мистецтва; *культурологічний ракурс*, що дозволяє розглядати виконавця як творця й носія культурних смислів; *комунікативний підхід* для аналізу та осмислення дій усіх учасників процесу музикування; *системний метод*, що забезпечує комплексний розгляд сучасних процесів професійної підготовки виконавця та музичної комунікації крізь призму їх різноманітних внутрішніх та зовнішніх взаємозв'язків; *міждисциплінарний підхід*, що сприяє інтеграції знань із музикознавства, психології, педагогіки, естетики.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У мінливому ландшафті музичної освіти попит на виконавців на духових інструментах швидко зростає не лише у сфері традиційного академічного музикування, але й у різних царинах неакадемічної та популярної музики. Підготовка музиканта сьогодні потребує цілісного підходу, який виходить за межі традиційної академічної підготовки. Універсальний підхід у формуванні готовності до професійної самореалізації виконавців на духових інструментах покликаний інтегрувати різноманітність музичних стилів, навичок і теоретичних знань, що дозволить виконавцям адаптуватися до новітніх вимог сучасної концертної практики, впроваджувати інновації та розвиватися в різноманітних музичних контекстах.

Так, дослідження 2005 року, проведене Анджелою Бічінг, засвідчило, що кар'єра сучасного музиканта стала значно різноманітнішою, ніж традиційна концертна виконавська та педагогічна діяльність: сучасні музиканти ХХІ століття повинні володіти навичками, які дозволять їм орієнтуватися не тільки в академічних стилях музики, але й у неакадемічних жанрах, таких як джаз та естрадна музика (цит. за: Ford, 2021: 1). Інша дослідниця, Памела Пайк, також зазначає, що «більшість молодих музичних професіоналів тепер мають те, що стало відомим як портфоліо або багатогранна кар'єра», й пояснює, що «портфоліо» включає «широкий спектр позаштатної діяльності» (там само). Все це вимагає від сучасних музикантів високого рівня адаптивності і гнучкості.

Кар'єрне зростання випускників музичних навчальних закладів, особливо першого та другого рівнів освіти, може бути складним, особливо якщо програма навчання була зосереджена на академічних принципах музикування. Водночас опанування музичного матеріалу й відповідних технічних навичок не лише в академічній, але й у джазовій, етнічній, поп-та рок-сферах надає виконавцям-духовикам можливість значно збагатити своє володіння інструментом. Розвиток стильової гнучкості, наявність різноманітних навичок дозволяє музикантам адаптуватися до вимог різних музичних напрямів, а отже, бути

затребуваними в будь-якій царині музичного мистецтва та бути здатними вирішувати творчі завдання як в академічному, так і в неакадемічному контекстах.

Сучасне музичне мистецтво вимагає швидкої реакції на зміни, що відбуваються на ринку праці. Тому наголосимо на важливості універсального підходу до навчання виконавців на духових інструментах, який допомагає вирішувати можливі проблеми, пов'язані з технократичними тенденціями сучасності. Цей підхід базується на принципах, що включають адаптацію до мінливих умов музичної індустрії та сприяють розвитку музикантів як універсальних виконавців. Він орієнтований на створення універсальних стратегій підготовки виконавців на духових інструментах до сучасних вимог ринку праці та розв'язання проблем, що виникають у зв'язку з постійними змінами в музичній практиці.

Зазначений підхід у музичній освіті наголошує на широкій інклюзивній перспективі, яка готує виконавців до універсальності й адаптивності. На відміну від традиційних моделей викладання фахових дисциплін, які в основному зосереджуються на технічній майстерності і класичному репертуарі, універсальний підхід передбачає комплексний набір навичок, який охоплює різноманітні музичні жанри, стилі і техніки виконання. Він пропонує всебічну освіту, яка поєднує засвоєння класичних та неакадемічних форм музики, зокрема джазу, сучасних композиторських жанрів і технік та світових музичних традицій. Універсальний підхід до навчання базується на міждисциплінарних теоріях і практиках, щоби гарантувати, що музиканти стануть не тільки технічно досвідченими, але й творчо розвинутими та здатними орієнтуватися в складних умовах сучасного музичного виконавства. Його кінцева мета полягає в тому, щоби підготувати виконавців до самореалізації у будь-якому професійному середовищі, уможливити досягнення ними успіху в різноманітних умовах завдяки набутій у процесі навчання стильовій гнучкості. У контексті нашої теми позначимо такі *засадничі складові універсального освітнього підходу у сфері духового виконавства*:

6) ознайомити здобувачів вищої освіти, які грають на духових інструментах, з основами виконання джазу;

7) запропонувати низку вправ для розвитку техніки гри на духових інструментах за джазовими стандартами організації музичного матеріалу;

8) дати стислу характеристику музики різних етнічних культур та пояснити особливості її виконання на духових інструментах;

9) ознайомити виконавців-духовиків із базовими навичками роботи з електронним та комп'ютерним оснащенням, налаштуванням мікрофонів та навушників; із програмним забезпеченням, необхідним для виконання сучасної естрадної музики різноманітних стильових напрямів (рок-, поп-, та ін.).

Зазначимо, що універсальний освітній підхід зовсім не ігнорує важливості технічної майстерності виконавця. Фокус при цьому зміщується від простих технічних вправ до розвитку навичок, які дозволяють музикантам застосовувати набуті технічні навички в різних музичних стилях. Цей підхід включає оволодіння класичними техніками, а також вивчення інноваційних стилів гри, які є необхідними для неакадемічних сфер музикування, таких як джаз або електронна музика. Джазова імпровізація, розширені техніки в сучасній класичній музиці та здатність пристосовуватися до різних типів ансамблю є невід'ємними компонентами універсального навчання. Також «велику роль у формуванні універсальності виконавця відіграє високий рівень його теоретичної підготовки та досконале опанування таких дисциплін, як “Сольфеджіо”, “Гармонія”, “Поліфонія”, “Аранжування”, “Інструментознавство”, – зазначає дослідниця А. Попова. – Нерідко музиканти-виконавці нехтують їх ґрунтовним вивченням, віддаючи пальму першості студентам спеціальностей “Теорія музики” та “Композиція”» (Попова, 2021: 74).

Ключовою характеристикою універсального освітнього підходу є інтеграція міждисциплінарного знання. У сучасних умовах виконавці на духових інструментах мають досліджувати різні музичні традиції, включаючи етнічну, фольклорну та популярну музику, і розуміти їх

теоретичні основи. Це міждисциплінарне навчання дозволяє виконавцям спиратися на широкий спектр музичних ідей і традицій, підвищуючи свої інтерпретаційні можливості.

В універсалістській системі вирішальне значення має культурна компетентність. Виконавці на духових інструментах мають вивчати не лише техніку певних стилів, але й культурні контексти, з якого ці стилі походять. Це особливо важливо в таких напрямках, як джаз і *world music*, де основним елементом є імпровізація. Необхідність володіти навичками імпровізації як у традиційних контекстах, так і в сучасній музиці зумовлена важливістю розкриття художнього потенціалу виконавців. За спостереженням В. Громченка, самоактуалізація митця в умовах полімистецького синтезу характеризується комплексним художньо-практичним підходом, який включає в себе виконавську впевненість, емоційну відвертість та художню переконливість виконання, що особливо яскраво проявляється в індивідуальних жанрових формах, таких як інструментальне або вокальне соло, моноакти в театрі, сольний експресивний танець. Високий рівень самоактуалізації досягається через акцентуацію надособистісних якостей митця, що сприяє децентралізації його «я» і веде до створення нових категорій буття. Така децентралізація є важливим етапом самоактуалізації кожного митця, незалежно від спеціалізації або представленого жанру (Громченко, 2020: 128–129).

Крім технічної і теоретичної освіти, універсальний педагогічний підхід надає важливого значення художньому та особистісному розвитку виконавця, який включає в себе виховання індивідуальності та здатності до самовираження. Сьогодні багато виконавців на духових інструментах беруть участь у проєктах, що виходять за межі музики західноєвропейської академічної традиції, komponують власні твори або експериментують з новими формами мультимедійного виконання, які поєднують музику з візуальним мистецтвом чи технологіями.

Ще одним значущим компонентом універсального освітнього підходу у сфері виконавства на духових інструментах є виховання адаптивності до професійного середовища. Сьогодні від виконавців

очікується, що їхня діяльність не обмежуватиметься оркестровою чи сольною практикою в академічній сфері музикування, і вони мають бути здатними працювати в різноманітних умовах, включаючи фрілансерську роботу, студійний запис, виступи в неакадемічних сферах діяльності, співпрацю з митцями-представниками інших творчих професій. Універсальний навчальний підхід сприяє цій адаптивності, надаючи виконавцям широкий набір технічних, теоретичних і культурних навичок, які дозволять їм досягти успіху як у традиційних, так і в нетрадиційних умовах.

Універсальний підхід як сучасна освітня тенденція має місце і в розробці етюдів для духових інструментів. У ХХІ столітті цей традиційний жанр долає межі педагогічної функції, перетворюючись на повноцінні художні композиції (Nikolaievska, Paliy, Denysenko, Cherednychenko, Kuzhba, Cherniavskiy, Wang, Zeng, 2023: 24). Головною тенденцією сучасного етюдного репертуару стало стирання кордонів між академічною та неакадемічною музикою, що напряду пов'язано з новими вимогами до музикантів: поряд із класичною підготовкою вони мають володіти техніками джазу, фолку, фанку, рок- і електронної музики.

Сучасні етюди не лише вдосконалюють амбушюр чи артикуляцію – вони розкривають художній потенціал інструмента, спонукають до сценічного виконання та діалогу зі слухачем. Композитори, як-от Віл Офферманс, Жиль Сільвестріні, Аллан Колін чи Камерон Пірс, пишуть твори, що поєднують технічну складність, новітні прийоми гри та інтертекстуальність. Так, флейтові етюди В. Офферманса базуються на імпровізації, інтертекстуальності та «тілесності» звучання; Ж. Сільвестріні розкриває імпресіоністичний потенціал сольних звучань гобоя; фаготисти, трубачі, тромбоністи й валторністи отримують інструктивні збірки, де джазові, авангардні та експериментальні елементи стають нормою. Крім того, етюди дедалі частіше виконуються в концертах, що засвідчує їхню нову функцію – бути повноцінним витвором мистецтва.

Останнє десятиліття виявилось значущим для розвитку етюдного репертуару для тромбона, де з'явилися нові цікаві проекти. Одним з них став «*Bordogni Jazz Project*» – аранжування восьми вокалізів Дж. Бордоньї з використанням джазових гармоній та ритмів, який також містить новостворені етюди, побудовані на основі перегармонізації оригінальних мелодій Бордоньї. Ці розробки мають на меті надати як виконавцям-тромбоністам, так і викладачам доступний, але всеохопний ресурс, який обіймає не лише технічні, а й стилістичні нюанси виконання та культурні аспекти, зокрема джазові ідіоми та практики, що дозволяє значно розширити діапазон музичних можливостей тромбоністів (Ford, 2021). Отже, цей матеріал може слугувати для опанування музикантами з академічною підготовкою джазової техніки та виконавської стилістики, оскільки попит на універсальних виконавців, які спроможні грати не лише класичний, але й джазовий репертуар, у сучасному музичному просторі все більше зростає. Вивчення подібних матеріалів допоможе музикантам адаптувати свої технічні навички і творчі можливості до вимог сучасної музичної практики, коли від виконавців все частіше очікується володіння репертуаром, що виходить за межі традиційного. Із цього приводу доречно згадати дослідження О. Коменди з питання універсалізму творчої особистості, де застосовано поняття «провідної діяльності, що в рамках концепції діяльнісного універсалізму трактується як діяльність, відзначена масштабністю, тривалістю, цінністю для митця, його сучасників та нащадків, *всередині якої зароджуються нові види діяльності* [курсив наш – А. В.]» (Коменда, 2020: 381).

Отже, сучасний етюд у духовому виконавстві – це вже не просто «вправи», а майданчик для професійної самореалізації, розширення музичного кругозору та комунікації з публікою. Він вимагає від виконавця універсальності, а від педагогів – відкритості до багатьох стилів і форм музичної мови. Важливою особливістю сучасного етюдного репертуару є його функціональне зміщення: якщо раніше етюди сприймалися виключно як навчальний матеріал, призначений для роботи над технікою, то сьогодні вони все частіше «виходять на сцену», тобто

переходять до статусу концертних творів, які можуть бути використані як сольні композиції, здатні донести до слухача глибокий зміст, певне художнє послання. У цьому контексті етюди для духових інструментів виконують важливу роль у розвитку сучасного виконавства, яке все більше потребує виходу за межі традиційної академічної підготовки музикантів, пропонуючи їм можливості професійної самореалізації в широкому спектрі музичних стилів та жанрів.

Висновки.

Універсальний підхід у сфері професійного навчання виконавців на духових інструментах є зрушенням у музичній освіті, що відображає еволюцію музичного мистецтва. Завдяки поєднанню таких складових, як набуття технічної майстерності, знання із музично-теоретичних та суміжних мистецьких дисциплін, що забезпечують культурну компетентність і художньо-творчий розвиток, комп'ютерна грамотність і вміння працювати із сучасними технічними пристроями, цей підхід надає комплексну основу для підготовки музикантів до кар'єрного зростання в різноманітних музичних умовах. Оскільки музична індустрія продовжує розвиватися, здатність до адаптації та взаємодія з багатьма музичними традиціями та стилями є важливою для виконавців, які прагнуть досягти справжнього успіху.

Сутність універсального освітнього підходу полягає у формуванні музиканта нового типу – виконавця, що спроможний вільно орієнтуватися в широкому спектрі музичних практик. Універсалістський підхід в освітньому процесі націлений на формування виконавської техніки, інтерпретаційної гнучкості, що враховує стильову і жанрову варіативність, імпровізаційного та композиторського мислення, кроскультурної обізнаності. Результатом такої стратегії є виховання універсального виконавця, що здатний реалізовувати себе не лише в академічному, а й у джазовому, етномузичному, поп-артовому, мультимедійному просторах та в експериментальних музичних напрямках.

Формування готовності до професійної самореалізації в музичній освіті вимагає також створення гнучкого й відкритого педагогічного середовища, яке сприятиме розвитку індивідуальності і творчої

ініціативи студента. До ключових умов такого середовища належать: репертуарна стратегія, що охоплює твори різних стилів, епох і культур; індивідуалізований підхід до складання навчальних планів; інтеграція теоретичних і практичних дисциплін; залучення студентів до проектною діяльності, яка стимулює креативність, командну взаємодію та навички самостійної творчої реалізації.

Універсализація музичної освіти є відповіддю на виклики сучасної глобалізованої культурної реальності. В умовах мультикультурного, міжжанрового та динамічного музичного простору актуалізується потреба у виконавцях, здатних до гнучкого мислення, адаптивності та міждисциплінарної комунікації. Універсальний освітній підхід розширює рамки професійної підготовки, дозволяючи виконавцям-духовикам залишатися конкурентоспроможними, креативними і мобільними у різних соціокультурних контекстах.

Перспективи дослідження. Універсальний підхід до професійної освіти виконавців на духових інструментах відкриває кілька перспективних напрямів наукових розвідок: *моделювання процесу виховання універсального виконавця з урахуванням міждисциплінарних, крос-культурних та жанрових компонентів; аналіз освітніх практик різних країн для виявлення ефективних стратегій професійної підготовки духовиків; розробка методик проектного навчання, спрямованого на розвиток креативності, мобільності та командної взаємодії; вивчення впливу цифровізації та мультимедійного простору на професійну адаптацію музикантів; дослідження виконавської ідентичності музиканта нового типу в умовах постакадемічної музичної культури.*

Ці напрями дозволяють не лише оновити зміст музичної освіти, а й сприятимуть підготовці гнучких, креативних і конкурентоспроможних виконавців у глобалізованому культурному середовищі.

ЛІТЕРАТУРА

Громченко, В. (2019). До проблеми самоактуалізації митця у світлі мистецького синтезу. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 16, 120–129.

- Коменда, О. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Ніколаєвська, Ю. (2020). *Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості XX – початку XXI ст.)*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Попова, А. (2021). Питання виховання універсальності в сучасному музичному виконавстві. *Інноваційна педагогіка*, 33(2), 71–74.
- Ford, W. (2021). *An Introduction to Jazz Performance Skills and Techniques for Trombone: The Bordogni Jazz Project*. (DMA diss.). Louisiana State University. Baton Rouge, La. https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/5575/
- Nikolaievskia, Yu., Paliy, I., Denysenko, I., Cherednychenko, O., Kuzhba, M., Cherniavskiy, I., Wang, Y., Zeng, Q. (2023). Style paradigm of the instrumental etude genre. *Ad Alta. Journal of Interdisciplinary Research*, 13(2), 18–25.

REFERENCES

- Ford, W. (2021). *An Introduction to Jazz Performance Skills and Techniques for Trombone: The Bordogni Jazz Project*. (DMA diss.). Louisiana State University. Baton Rouge, La. https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/5575/ [in English].
- Hromchenko, V. (2019). To the problem of self-actualization of an artist in the light of artistic synthesis. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, 16, 120–129 [in Ukrainian].
- Komenda, O. (2020). *Universal creative personality in Ukrainian musical culture*. (D-r Habil.'s diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Nikolaievskia, Yu. (2020). *Musical communication as an interpretative phenomenon (based on the material of the work of the 20th – early 21st centuries)*. (D-r Habil.'s diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Nikolaievskia, Yu., Paliy, I., Denysenko, I., Cherednychenko, O., Kuzhba, M., Cherniavskiy, I., Wang, Y., Zeng, Q. (2023). Style paradigm of the instrumental etude genre. *Ad Alta. Journal of Interdisciplinary Research*, 13(2), 18–25 [in English].
- Popova, A. (2021). Issues of educating universality in modern musical performance. *Innovative Pedagogy*, 33(2), 71–74 [in Ukrainian].

Andrii Vysoven

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer,
the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments
e-mail: visoven.andrey@gmail.com;
ORCID iD: 0009-0006-5070-215X

Universal approach in professional education as a way to self-realization of wind instrument performers

Statement of the problem. *The article considers the universal approach as an effective method of forming readiness for professional self-realization of wind instrument performers. An analysis of educational and performance strategies that integrate various knowledge, skills and competencies into a single methodological system is carried out. The importance of combining technical mastery, interpretative and cultural awareness, as well as cross-genre flexibility as the basis of a universal model of professional training is substantiated.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to substantiate the universal approach as an effective strategy for forming readiness for professional self-realization of wind instrument performers and to determine the main conditions and mechanisms for implementing this approach in modern art education. The methodological basis of the article consists of a set of axiological, cultural studies and interdisciplinary research methods. The scientific novelty of the article is determined by the following positions: for the first time in Ukrainian musicology, the universal approach has been comprehensively considered as a system-forming basis for professional self-realization of performers on wind instruments, which encompasses inter-genre, intercultural, technical and aesthetic integration in professional training. Innovative educational conditions have been identified that ensure the holistic formation of a new type of performer.*

Results and conclusions. *It is noted that the universal approach to the training of performers on wind instruments is a promising direction in the modern system of higher musical education. It allows: 1) to form an integral artistic personality; 2) to ensure adaptability to various professional situations; 3) to realize the potential of independent and collective creativity; 4) to promote successful professional self-realization in both, academic and non-academic environments. Further research could be aimed at developing models of curricula based on universal principles, as well as studying the effectiveness of such an approach in different national contexts of music education.*

Keywords: *universal approach; professional self-realization; wind instruments performance arts; arts education; interdisciplinarity; cultural identity; artistic and pedagogical training.*

Стаття надійшла до редакції 4 травня 2025 року

УДК 780.643.2:78.071.1(510)

DOI 10.34064/khnum1-75.09

Хань Вей

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

e-mail: 42396745@qq.com

ORCID iD: 0009-000528-1950

**Саксофон у творчості китайських композиторів:
від академічної традиції до культурної інтеграції**

Розглядається еволюція мистецтва гри на саксофоні у творчості Цзоу Сян-піна, Лей Ляна, Лейлей Тянь: від засвоєння нового європейського інструмента в класичному амплуа до осучаснення його «звукового образу». Актуальність теми зумовлена браком ґрунтовних досліджень китайської музики для саксофона в українському музикознавстві. Завдяки вивченню жанрово-стилістичних та виконавських параметрів вибраних творів розкрито єдність композиторського мислення та його реалізації у виконавських інтерпретаціях. Наукову новизну складає визначення трьох етапів розвитку саксофона в Китаї: академічна інституалізація; полістилістичний синтез; інтеграція в національну оркестрову традицію. Аналіз еволюції саксофонного виконавства в Китаї засвідчив його стабільні ознаки: академізація, зростання інтересу композиторів до інструмента, поява високовартісних творів, впровадження інноваційних технік гри, інтеграція в національно-культурний контекст.

Ключові слова: саксофон; китайське мистецтво; жанр концерту; західноєвропейська традиція; національна оркестрова традиція; композиторське мислення; розширені виконавські техніки; полістилістичний синтез; міжкультурна інтеграція.

Постановка проблеми.

У новітній історії музики саксофон здобув визнання завдяки «вибуховому» впливу на спосіб мислення європейських і американських композиторів та розширенню меж активної виконавської діяльності представників інших культур. Однією з найпоказовіших світли цього твердження є китайська композиторська школа, яка демонструє стійку тенденцію до інтеграції саксофона в національне

музичне мистецтво. Звернення до позначеної теми статті зумовлено нагальною потребою в осмисленні музикантами-саксофоністами результатів історичного розвитку мистецтва саксофона в сучасному Китаї. Брак ґрунтовних досліджень китайського саксофонного мистецтва (попри зростання популярності інструмента та кількості творів, написаних для нього китайськими композиторами) зумовлює **актуальність теми** і для українського музикознавства.

Першочергової уваги заслуговує творчість Цзоу Сянпіна, який послідовно поєднував академічний стиль композиції з фольклорними та сакральними елементами музичної традиції провінції Сичуань. Його твори «Образи річки Ялун» для альт-саксофона і фортепіано та «Пісня човнярів річки Чуаньцзян» для квартету саксофонів є яскравими зразками креативної інтеграції національних традицій в авторську музику. Концерт Лей Ляна для альт-саксофона з оркестром («Сяоян») та Концерт Лейлей Тянь для саксофона і традиційного китайського оркестру («Open Secret») увиразнюють модерні якості саксофонного мистецтва.

Мета статті – засновуючись на аналізі жанрово-стилістичних та виконавських параметрів знакових творів провідних митців, визначити етапи розвитку саксофонного мистецтва Китаю.

Методологія дослідження. Застосовано міждисциплінарний підхід, що поєднує взаємопов'язані методи: *історичний* (вивчення фактажу щодо розвитку саксофонного мистецтва); *жанрово-стильовий* (композиторська інтерпретація усталених моделей європейської музики); *інтерпретаційний* (виявлення виконавської специфіки); *структурно-функціональний* (аналіз композиції та драматургії творів для саксофона китайських авторів); *системний* (осмислення саксофонного мистецтва як «гілки» інструментального музикування).

Останні дослідження і публікації. Роль саксофона в сучасному музичному мистецтві Китаю в англомовному музикознавчому дискурсі висвітлено в низці досліджень здебільшого китайських дослідників (Xin Gao, 2016; Hantao Li, 2020; Xiao Zhang & Kyle Fyr, 2021; Cehuai Zhang, 2023; Enming Zhang, 2024). В українському музикознавстві

дослідження, що характеризують становлення саксофонного мистецтва у творчості китайських митців, не представлені. Ю. Василевич (2008), М. Крупей (2003), Л. Максименко (2013), Д. Зотов (2018) розглядають українське саксофонне мистецтво як складову європейської академічної музики. Янь Ян (2023) у своїй дисертації простежує еволюцію китайських оркестрів. Типологію виконавських стилів, яка враховує такі жанрові ознаки концертності, як імпровізаційність та наявність каденції, пропонує Чжан Чі (2023).

Наукова новизна запропонованого дослідження полягає у виокремленні основних етапів розвитку саксофонного мистецтва в Китаї.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У 1935 році уряд Китайської Республіки відправив групу китайських студентів на навчання до західних країн. Серед них був Хун Пан (Hong Pan), який згодом прославився як «батько китайської духової музики» (Enming Zhang, 2024: 319). Завдяки йому саксофон був вперше представлений у Китаї. Однак у період з 1941 по 1949 роки, поки країна перебувала у стані війни, розвиток виконавства на саксофоні, як і інших форм музичного мистецтва, фактично зупинився (там само). У 1949–1978 роках культурна сфера Китаю зазнала значного поступу, однак елементи західної музики ще не були повноцінно сприйняті музичною спільнотою; тому саксофон майже не привертав уваги композиторів та виконавців.

Справжній розвиток саксофонного мистецтва в Китаї почався лише після проведення політики реформ і відкритості на тлі трансформацій соціальної системи, значної ідеологічної лібералізації, підвищення матеріального добробуту та культурного рівня населення. Коли культурно-мистецькі обміни між Китаєм і світом активізувалися, саксофон почав з'являтися в танцювальних залах, на концертних майданчиках, у розважальних закладах.

Популярність саксофона в Китаї стрімко зросла на початку 1990-х, коли на ринку з'явилися записи американського саксофоніста Кенні Джі (Kenney G.). Його пізнаваний естрадний стиль, сповнений чуттєвості й романтики, посприяв формуванню стереотипного

уявлення про саксофон як інструмент винятково розважального призначення, що, наприклад, засвідчує в своїй праці Хантао Лі (Hantao Li, 2020: 1). Відсутність педагогічної традиції, обмежений репертуар, «шлейф асоціацій» з «легкою» музикою закріпили за саксофоном репутацію «естрадного» інструмента і сформували упередження щодо нього не лише серед масової слухацької аудиторії, але й у музикантів-виконавців. У цей період саксофон не входив до жодної освітньої програми в китайських консерваторіях; професійна підготовка саксофоністів здійснювалася переважно за кордоном або на базі естрадних колективів. Зрушення відбулося 1997 року, коли випускник класу саксофона Королівської консерваторії Торонто Лі Юшен (Li Yusheng) відкрив перший офіційний клас академічного саксофона при Сичуаньській консерваторії. Саме ця подія вважається точкою запуску інституційованого професійного навчання гри на інструменті в Китаї (Hantao Li, 2020: 2). У наступні роки клас Лі Юшена став потужним осередком формування виконавської саксофонної школи Китаю; спеціалізовані класи саксофонного мистецтва були поступово впроваджені у головних консерваторіях країни, а саксофон у Китаї отримав статус легітимного академічного інструмента з відповідними освітніми стандартами.

Попри позитивні зміни, у середовищі китайських композиторів все ще діє інерція сприйняття саксофона як інструмента, що не відповідає академічній традиції. На противагу цьому, в західних країнах цей інструмент має понад 150 років репертуарної історії як у класичній, так і в джазовій музиці. Лише в останні роки викладачі саксофона в китайських консерваторіях почали активно співпрацювати з композиторами для створення оригінального саксофонного репертуару. Завдяки цьому поступово відбувається переосмислення саксофона як інструмента, здатного до повноцінного виконання академічної музики. Важливу роль у формуванні суспільних уявлень про сучасний звуковий образ саксофона відіграють ті китайські композитори, які тривалий час мешкають і викладають за межами Китаю. Їхнє сприйняття саксофона як повноцінного академічного

інструмента істотно відрізняється від сприйняття інструмента іншими митцями-співвітчизниками. Важливим творчим завданням для музикантів нової генерації є осмислення ролі саксофона як транслятора національної інтонаційної мови і темброобразів, що відображають сучасну картину світу. Процес адаптації до фольклорних, театральних, електроакустичних умов комунікації виявив різні семантичні та хронотопічні виміри можливостей європейського «інструмента-віртуоза»: від сольних композицій та камерних жанрів – до діалогу з традиційним китайським оркестром. Отже, у творах провідних композиторів можна простежити певні етапи історичного шляху адаптації саксофона до китайського музичного середовища.

Яскравим прикладом мовностильової інтеграції традиційного китайського музичного мистецтва у західноєвропейський стиль мислення та музикування на саксофоні є творчість *Лей Ляна (Lei Liang)*, одого із найвпливовіших сучасних композиторів китайсько-американського походження. У композиції «Монолог у стилі Пекінської опери» / «*Peking Opera Soliloquy*» та Концерті для альт-саксофона з оркестром «*Xiaoxiang*» / «*Сяосян*» композитор поєднав східні та західні мовностильові елементи і представив новий синтезований стиль, трансформувавши їх відповідно до можливостей саксофона.

Дослідники Чжан Сяо та Кайл Фір відмічають як основний національний «код», присутній в обох творах, елементи, що імітують манеру співу Пекінської опери (Xiao Zhang & Kyle Fyr, 2021: 125), а саме – глісандо широкого діапазону. Якщо в «*Монолозі в стилі Пекінської опери*» прийоми звуконаслідування співу позначено рукописними лініями в однолінійній нотній системі, то в концерті «*Сяосян*» композитор вже застосував п'ятилінійну систему з точною фіксацією звуковисотності й метроритму. До речі, традиційні ритмічні моделі супроводу Пекінської опери також наявні в обох творах і виконують функцію інтермедій між розділами. Лей Лян прагнув, щоби в обох випадках ритмічна структура твору імітувала звучання та ритмоформули *бангу* – традиційного китайського барабану, що

використовується в партії супроводу опери. Для звуконаслідування на саксофоні композитор застосовує такі технічні засоби, як *slap tongue* (удар язиком), *key slap* (удар по клапанам) та *tongue click* (клацання язиком). Усі ці засоби створюють сухе, ударне звучання.

Концерт для альт-саксофона з оркестром «Сяоян» Лей Ляна містить елементи китайської музичної мови, а саме – мелодій народу *яо* (провінція Хунань), викладених з характерними форшлагами в гексахордовій ладовій структурі. Використання прийомів прихованої поліфонії відсилає до звучання *гуцуня* – стародавнього китайського щипкового інструмента (там само, 2021). Обидва твори надихають виконавців і слухачів у всьому світі й переконливо демонструють майстерність Лей Ляна у полістилістичному поєднанні звукових образів традиційних китайських музичних інструментів та жанрових і тематичних моделей західноєвропейського зразка.

Наступний етап еволюції звукового образу саксофона у творчості митців Китаю презентують твори Цзоу Сянпіна (Zou Xiangping). Його композиції «*Images of Yalong River*» / «Образи річки Ялун» для саксофона і фортепіано та «*Song of Chuanjiang River Boatmen*» / «Пісня човнярів річки Чуаньцзян» для квартету саксофонів є взірцем сучасного музичного мислення, однак у них відчувається глибинний зв'язок із національною культурною традицією. Обидва твори засновані на елементах етнічної музики провінції Сичуань, можливо тому вони не отримали розповсюдження в репертуарі сучасних європейських виконавців-саксофоністів.

У творі «*Images of Yalong River*»/«Образи річки Ялун» елементи тибетської фольклорної та релігійної традицій інтегровані композитором в західноєвропейську стилістику. Для їх поєднання Цзоу Сянпін створив свій лад (на кшталт «ладів обмеженої транспозиції» О. Мессіана), у якому пентатоніку поєднано із «буддійською мантрою *Om mani padme hum*, що слугує структурною основою всього твору», – пише музикознавець Цехуай Чжан (Cehuai Zhang, 2023: 24).

У композиції «*Song of Chuanjiang River Boatmen*» композитор звертається до сичуаньського фольклору: основою мелодики знов таки

служує пентатоніка, а гармонічною підтримкою – септакорди. Типовими для обох творів є численні остинато і структура, тісно пов'язана з національними культурними кодами. За спостереженням Цехуай Чжана (там само: 66), три частини «*Images of Yalong River*» послідовно зображають:

- 1) віддзеркалення гір у річці, пробудження землі та ранкове читання мантри;
- 2) молитовні прапори, що розвіваються під вітром, супроводжувані дзвонами та співом монахів;
- 3) танці чоловіків, жінок і дітей у святковому настрої.

Композиція «*Song of Chuanjiang River Boatmen*» структурована за китайською традиційною драматургічною схемою: «*Qi–Cheng–Zhuan–He*» (початок-розвиток-поворот-завершення), що створює захопливу оповідь-драму про життя човнярів (там само: 7). Мелодичне мислення Цзоу відкриває для саксофоністів широкі можливості. Якщо в композиції «*Images of Yalong River*» академічний виконавець може відносно комфортно «поринути» в інтонаційний світ тибетського фольклору, то в «*Song of Chuanjiang River Boatmen*» виконання саксофоністом своєї партії без глибокого занурення в автентичну народної пісні *хаоцзи* (джерело натхнення автора) унеможлиблюється. Успіх виконання твору залежить від засвоєння саксофоністом-інтерпретатором специфіки регіональної народно-інструментальної культури.

Визначальними рисами жанрової стилістики згаданих творів Цзоу Сянпіна є застосування розширених технік гри на саксофоні, таких як альтісімо-регістр, мультифоніки, глісандо, мікроінтервали. Ці прийоми мають на меті імітацію виконання тибетських і сичуанських пісень і танців, підкреслюючи технічну гнучкість саксофона та глибоке розуміння автором його потенціалу.

Нарешті, третій етап у саксофонному мистецтві, що уособлює повноцінну інтеграцію китайської та західноєвропейської традицій, доцільно охарактеризувати на прикладі концерту для сопрано-саксофона з програмною назвою «*Open Secret*» / «*Відкрита таємниця*» композиторки китайського походження Лейлей Тянь (Leilei Tian).

Прем'єра Концерту відбулася у 2009 році в Національному театрі та концертному залі Тайбею (Тайвань) у виконанні Клода Делангля з Тайбейським китайським оркестром під керівництвом Ен Шао (Xin Gao, 2016: 26). Концерт є одночастинною композицією, але його структуру можна умовно поділити на п'ять розділів, що відповідають різним етапам драматургічного розвитку. Твір поєднує концертну форму європейського зразка («соло – tutti») із звучанням традиційного китайського оркестру. Партія соліста містить розширені виконавські техніки (мультифоніки, чвертьтонові глісандо, слеп), унаочнюючи спрямованість авторки до сучасної музичної стилістики.

На початку твору використані специфічні ефекти, запозичені з техніки гри на китайських щипкових інструментах *люцінь*, *чжунжуан* і *даруан*. Замість власне щипка виконавець робить удари по корпусу саксофона, створюючи перкусійний ефект. Під струни *гучжена* вставляється аркуш паперу, що створює характерний призвук. На цьому тлі вступає *ді* (бамбукова флейта) із химерною мелодію, а за нею – сопрано-саксофон. З метою імітації голосів диких тварин, саксофоніст застосовує техніку *growl* (гарчання) одночасно з *flutter tongue* (тремоло язика), згодом додається глісандо по чвертьтонових інтервалах. Всі ці прийоми значно збагачують палітру звучання. За висловом Сіня Гао (там само: 27), вступ малює картину дикої природи гірського північно-західного Китаю.

Далі тема вступу повторюється, але в новому тембровому забарвленні: звучать інструменти *ді*, *шен*, ударні та струнні. Після цього саксофон виконує висхідну гамоподібну мелодію, що охоплює майже весь діапазон інструмента. Для створення тембрового контрасту задіяні глісандо та техніка язикового слепу. Поступово до саксофона приєднується оркестр із ритмічними імітаціями на крещендо.

Другий розділ містить образний контраст: музика сповнена тиші та внутрішнього спокою. *Гаоху* (різновид *ерху* – китайського інструмента сімейства хордофонів) виконує мелодію на основі звукоряду із включенням пентатоніки та прохідних звуків за її межами. Саксофоніст проводить діалог із *суоною* (китайський духовий

інструмент, що має різке гучне звучання і нагадує гобой). Разом дует наслідує пташині голоси за допомогою глісандо, трелей і дрібних мелізмів.

Третій (кульмінаційний) розділ починається з традиційного для китайської музики соло на барабанах. Згодом додаються *сяобо* (малі тарілки) і *дагу* (великий барабан), створюючи ефект потужного динамічного наростання. Контрапункт *даруаня* (струнно-щипковий інструмент), саксофона і *nini* утворює яскраве темброве нашарування. У кульмінації звучить *tutti* струнних; у партії саксофона – мультифоники й швидкий мовний слеп, що створює перкусійний ефект.

Заключний розділ містить варійований матеріал експозиції (першого розділу): саксофон співає мелодію на основі пентатоніки, з вкрапленнями мотивів теми зі вступу. Невеликий за обсягом драматичний розділ за структурною функцією відповідає фіналу циклічної форми сольного інструментального концерту європейського зразка. У коді всі інструменти оркестру грають в унісон із поступовим наростанням динаміки до *fff*.

Концерт «*Open Secret*» здобув значну популярність у материковому Китаї. Сінь Гао (там само: 28–29) характеризує розширені техніки гри на саксофоні, присутні в творі (надзвичайно високий регістр, глісандо, мовний слеп, виконання чвертьтонів), як складні та рідкісні для більшості китайських виконавців. Їхня поява в партитурі стимулювала процес опанування розширених технік гри серед музикантів молодшої генерації, що стало поштовхом до нової хвилі популярності саксофона в Китаї.

Висновки.

Проведений аналіз дозволив простежити еволюцію саксофона у творчості китайських композиторів: від стану «периферійності» до статусу повноцінного продовжувача академічної традиції; від полістилістичних експериментів до репрезентативних форм міжкультурної взаємодії. Можна виокремити три основні етапи цього процесу.

1. Перший – *формування академічної традиції виконавства на саксофоні* – пов'язаний з його інституалізацією (після відкриття

першого офіційного класу саксофона в Сичуаньській консерваторії) під впливом європейського саксофонного мистецтва у другій половині XX століття. Цей етап позначений впливом саксофоністів-виконавців на композиторську творчість, поступовим визнанням саксофона як академічного інструмента.

2. Етап *полістилістичного синтезу* репрезентований творами Цзоу Сянпіна, що містять органічне поєднання регіональних (фольклорних та сакральних) елементів китайської музики із західноєвропейською академічною традицією. Композиторські рішення виявили нові темброво-акустичні та технічно-виразні можливості саксофона, що ставлять перед виконавцями складні завдання з опанування розширених виконавських технік та інтерпретаційного мислення.

3. Третій етап – *міжкультурна інтеграція* – кульмінаційний. Його репрезентує концерт Лейлей Тянь «*Open Secret*»: тут відбувся органічний «сплав» константних ознак європейського жанру з національними «культурно-семантичними кодами», тембровою палітрою китайського традиційного оркестру.

У межах цих етапів сформувався стабільні ознаки китайського саксофонного мистецтва: зростання кількості авторських творів для саксофона; поява нових виконавських шкіл і педагогічних традицій у Китаї; активне опанування сучасними саксофоністами розширених технік гри (мультифоніки, мікроінтервали, мовний слеп тощо). Виконавська складова у саксофонному мистецтві сучасного Китаю набуває нової складності та креативної сили: інтерпретація творів вимагає не лише технічної майстерності, але й високого рівня стилістичної адаптивності та обізнаності в царині етнічної музики. Загалом еволюція саксофонного мистецтва у творчості китайських композиторів постає як динамічний рух від трансляції європейських академічних традицій, полістилістичного синтезу до глибинної міжкультурної інтеграції.

Перспективу подальшого розвитку теми складає вивчення парадигмальних зв'язків між етнокультурною традицією, оригінальними творами для саксофона та глобальним метатекстом культури

постмодерна, в якому виконавець домінує як творець музичної комунікації.

ЛІТЕРАТУРА

- Василевич, Ю. (2008). Методичні основи навчання гри на саксофоні. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 77(14), 202–213.
- Зотов, Д. (2018). *Виконавство на саксофоні в системі музичної культури ХХ століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківська державна академія культури, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Харків, Суми.
- Крупей, М. (2003). Саксофон в контексті розвитку музичного виконавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 26(9), 269–284.
- Максименко, Л. (2013). Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство*, 47, 217–223.
- Чжан Чі. (2023). *Типологія виконавських стилів у творчості для саксофона* (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Янь Ян (2023). *Мистецтво оркестрового диригування в історичній традиції Китаю*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Cehuai Zhang (2023). *The Saxophone Meets Chinese Culture: A Guide to Works for Saxophone by Composer Zou Xiangping*. (DMA diss.). University of North Texas. Denton.
- Enming Zhang (2024). A Study of the Differences between Chinese and Western Saxophone Playing Styles. *Proceedings of the 5th International Conference on Language, Art and Cultural Exchange (ICLACE 2024)*, (pp. 318–324). Atlantis Press. DOI 10.2991/978-2-38476-265-1_38
- Hantao Li (2020). *Solo and Quartet Saxophone Repertoire Composed by Chinese Composers*. (DMA diss.). University of Iowa. Iowa City. DOI: 10.17077/etd.005303.
- Xiao Zhang & Kyle Fyr (2021) The Use of Traditional Chinese Elements in Selected Saxophone Works by Lei Liang. *Journal of Music Research*, 35, 123–154.

Xin Gao (2016). *Project China: A Resource of Contemporary Saxophone Music Written by Chinese-Born Composers*. (PhD diss.). University of North Carolina at Greensboro. Greensboro. <http://library.uncg.edu/>

REFERENCES

- Cehuai Zhang (2023). *The Saxophone Meets Chinese Culture: A Guide to Works for Saxophone by Composer Zou Xiangping*. (DMA diss.). University of North Texas. Denton [in English].
- Enming Zhang (2024). A Study of the Differences between Chinese and Western Saxophone Playing Styles. *Proceedings of the 5th International Conference on Language, Art and Cultural Exchange (ICLACE 2024)*, (pp. 318–324). Atlantis Press. DOI 10.2991/978-2-38476-265-1_38 [in English].
- Hantao Li (2020). *Solo and Quartet Saxophone Repertoire Composed by Chinese Composers*. (DMA diss.). University of Iowa. Iowa City. DOI: 10.17077/etd.005303 [in English].
- Krupei, M. (2003). Saxophone in the context of the development of musical performance. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 26(9), 269–284 [in Ukrainian].
- Maksymenko, L. (2013). Specificity of modern techniques of playing the saxophone (using the example of the saxophone work of composer V. Runchak). *Kyiv Musicology*, 47, 217–223 [in Ukrainian].
- Vasylevych, Yu. (2008). Methodological foundations of teaching saxophone playing. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 77(14), 202–213 [in Ukrainian].
- Xiao Zhang & Kyle Fyr (2021) The Use of Traditional Chinese Elements in Selected Saxophone Works by Lei Liang. *Journal of Music Research*, 35, 123–154 [in English].
- Xin Gao (2016). *Project China: A Resource of Contemporary Saxophone Music Written by Chinese-Born Composers*. (PhD diss.). University of North Carolina at Greensboro. Greensboro. <http://library.uncg.edu/> [in English].
- Yan Yang (2023). *The art of orchestral conducting in the historical tradition of China*. (PhD diss.), Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Zhang Qi. (2023). *Typology of performance styles in saxophone music*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Zotov, D. I. (2018). *Saxophone performance in the system of musical culture of the 20th century*. (PhD diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].

Han Wei

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 42396745@qq.com
ORCID iD: 0009-000528-1950

The saxophone in the works of Chinese composers: from academic tradition to cultural integration

Statement of the problem. *In recent decades, the saxophone has emerged as a significant instrument within contemporary Chinese music, yet it remains underrepresented in academic research, particularly in Ukrainian musicology. While Western musical traditions have long accepted the saxophone as a classical and jazz instrument, its status in China only began to shift in the late 20th century. Initially perceived as a popular or entertainment instrument due to the influence of artists like Kenny G, the saxophone faced cultural and pedagogical barriers to institutionalization in Chinese conservatories. However, a new generation of composers has redefined the instrument's role by integrating it into academic, folkloric, and orchestral contexts. This study responds to the lack of scholarly analysis regarding the stylistic, compositional, and performance aspects of saxophone music by Chinese composers.*

Objectives, methods and novelty of the research. *The primary objective of the research is to trace the evolution of saxophone art in Chinese music, from its academic adoption to its integration within traditional and hybridized musical idioms. The purpose of the article is to identify the stages in the development of saxophone art in China based on the modeling of genre-stylistic and performance parameters of landmark works by leading composers. The study focuses on key works by Zou Xiangping, Lei Liang, and Leilei Tian, analyzing their use of the saxophone in relation to Chinese cultural symbolism, extended techniques, and genre transformation. Methodologically, the research applies a multidisciplinary approach that includes historical analysis (development of saxophone tradition in China); genre-stylistic analysis (integration of Western and Chinese musical idioms); interpretative method (performance-specific considerations); structural-functional method (form and dramaturgy); system analysis (conceptual modeling of saxophone as a cultural phenomenon). The novelty of the study lies in identifying and conceptualizing three distinct stages in the development of saxophone music in China:*

- *academic institutionalization, marked by the establishment of professional saxophone education;*

- *stylistic synthesis, combining traditional Chinese elements with Western compositional forms;*
- *cultural integration, where the saxophone becomes fully embedded within the framework of national Chinese orchestras and musical semantics.*

Research results. *The analysis demonstrates that Chinese saxophone repertoire has undergone a substantial transformation. Zou Xiangping's compositions ("Images of Yalong River", "Song of Chuanjiang River Boatmen") illustrate how ethnic and regional materials from Sichuan are reinterpreted using Western harmonic frameworks and extended saxophone techniques. Lei Liang's "Xiaoxiang" and "Peking Opera Soliloquy" fuse Western concert writing with elements of Peking Opera, including timbral imitation of vocal glissandi and percussive gestures. Leilei Tian's "Open Secret", written for soprano saxophone and Chinese orchestra, exemplifies a mature intercultural integration, combining European concerto form with Chinese instrumental color and expressive codes.*

Each of these works expands the expressive and technical capabilities of the saxophone, challenging performers with demands for microtonality, multiphonics, flutter tongue, and glissandi. The composers' use of ethnomusicological references, dramaturgical symbolism, and acoustic experimentation reflects a growing trend toward intercultural artistry. Moreover, the rise of specialized saxophone classes and performance schools in Chinese conservatories – initiated by figures like Yusheng Li – has provided institutional support for this artistic evolution.

In conclusion, *Chinese saxophone music has transitioned from marginality to artistic centrality through a process of creative adaptation and cultural fusion. This shift not only reshapes national music identity but also contributes to global discourses on musical modernity and instrument recontextualization. The study opens new pathways for further research on the role of Western instruments in non-Western traditions, particularly in light of postmodern hybridity and performer-driven innovation.*

Keywords: *saxophone; Chinese art; concerto genre; Western European tradition; Chinese orchestral tradition; compositional thinking; extended performance techniques; polystylistic synthesis; intercultural integration.*

Стаття надійшла до редакції 18 травня 2025 року

УДК 780.635.071.2:78.03

DOI 10.34064/khnum1-75.10

Кужба Михайло Дмитрович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор мистецтва, старший викладач кафедри народних інструментів України;
e-mail: kuzhba@ukr.net

ORCID iD: 0000-0002-5762-8574

Юрченко Ольга Петрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри народних інструментів України;

e-mail: yurchenkocimb@ukr.net;

ORCID ID: 0000-0003-1282-4595

**Професійна цимбальна творчість другої половини
XX – першої чверті XXI століття: стильовий вимір**

Дослідження засад професійної цимбальної творчості охоплює проблематику її функціонування в системах індивідуального, інструментального та національного стилів. У статті звернено увагу на історичні передумови становлення професійного цимбального виконавства, від удосконалення конструкції інструмента системи Шунди та діяльності Гези Аллагі до сучасних форм концертної практики. Здійснено оцінку внеску провідних цимбалістів світу – видатних виконавців і педагогів Т. Йордаке, В. Луце, В. Геренцар, Г. Агратіні, Т. Барана, О. Костенко та ін. На основі аналізу їхньої діяльності розглянуто три стильові напрями цимбального виконавства – традиційний, академічний і неакадемічний. Критеріями цієї класифікації слугують як складові індивідуального виконавського стилю митців, особливості інтерпретації ними музичних творів, соціокультурні фактори формування творчої особистості, так і цимбальна стилістика, звукові і технічні можливості інструментів та інші органологічні властивості.

Ключові слова: цимбальне мистецтво, професіоналізм, органологія, стильові напрями виконавства, цимбальна стилістика, індивідуальний виконавський стиль, творча діяльність, національна специфіка, цимбальний репертуар.

Постановка проблеми.

Професійне виконавство на цимбалах, як і на інших народних інструментах, пройшло досить складний процес становлення, розвитку та визнання за доволі короткий проміжок часу порівняно з іншими «класичними» музичними інструментами. Цей вид мистецтва мав свою специфіку на рівні розбудови школи (відкриття класів цимбальної гри на різних рівнях мистецької освіти), досягнень виконавської конкурентоспроможності (організація професійних виконавських конкурсів, фестивалів та інших подібних заходів, спрямованих на закріплення за цимбальним мистецтвом вагомого місця в музичній культурі). Наукове осмислення різноманітних художніх процесів, жанрово-стильових та виконавських аспектів формування цього виду мистецтва і наразі є актуальним, оскільки вони залишаються до кінця не вивченими та відкритими до змін і трансформацій.

Останні дослідження і публікації. Наразі в українському музикознавстві існує низка досліджень, пов'язаних із класифікацією музичного стилю (Шип, 1998), музичною інтерпретацією (Москаленко, 2013), різними аспектами виконавства, серед яких дотичними до пропонованої роботи постають дослідження виконавського стилю (Катрич, 2000; Ніколаєвська, 2020; Serhaniuk, Shapovalova, Nikolaievskaya, & Kopeliuk, 2021), стильових тенденцій межі століть (Aleksandrova, Samoilenko, Osadcha, Grybynenko, & Nosulya, 2021). У сучасному цимбалознавстві є дослідження цимбального стилю (Баран, 2008) та творчості окремих композиторів для цимбалів (Гулянич, 2008), жанрово-стильових засад цимбальної творчості українських митців (О. Юрченко, 2015) з аналізом окремих стильових векторів сучасного цимбального виконавства (Кужба, 2023), інтернет-джерела, які висвітлюють виконавську діяльність цимбалістів (Toni Iordache, n.d.; Gianì Lincan, n.d.). Пропонована тема обов'язково залучає органологічні дослідження (Баран, 2008; Herencsar, 2021).

Наукова новизна дослідження. Незважаючи на існуючу багатоглибкість вивчення категорії стилю, часова відстань, зміна навколишніх умов та ситуацій у процесі творчої діяльності й «життєвість»

процесів музичного стилетворення спонукає авторів статті на деякі переосмислення та доповнення при аналізі стильових засад професійної цимбальної творчості, що і обумовлює наукову новизну цього дослідження.

Мета статті – визначити стильові вектори і напрями професійного цимбального мистецтва другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століття на прикладі творчості представників різних національних шкіл.

Методологія дослідження. Для розкриття мети у дослідженні залучено такі методи: *історичний* (для висвітлення процесу становлення цимбального професіоналізму), *аналітичний* та *порівняльний* (для формулювання характерних рис стильових напрямів виконавства, індивідуального стилю творчості митців та індивідуальних виконавських стилів), *комплексний* (для висвітлення нових форм та жанрів у сучасному цимбальному виконавстві). Цимбальне мистецтво розглядається крізь призму панівних стильових тенденцій виконавства, індивідуального стилю як категорії інтерпретології, стилю творчої діяльності цимбалістів та кола їхніх професійних інтересів.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Історія цимбального професіоналізму, як світового, так і національного, нерозривно пов'язана з розбудовою та вдосконаленням концертних цимбалів, нині відомих як цимбали системи Шунди. Цей процес розпочався в 70 роках ХІХ століття на теренах Австро-Угорської держави завдяки зацікавленістю інструментом, що її виявив угорський музикант та майстер Йозеф Шунда, а згодом і його племінник, Венцель Шунда. Їхні пошуки, а слідом і налагодження виробництва вдосконаленого інструмента з глушниковим механізмом сімейною фірмою «Шунда» та його популяризація серед відомих у той час виконавців створила всі умови, щоб саме цимбали системи Шунди з часом стали інструментом професійних цимбалістів Румунії, Словаччини, Молдови, Угорщини, України, Чехії. «Винахід Й. В. Шунди став істотним поштовхом для фахового трактування цимбалів як одного

з повноправних концертних музичних інструментів», – зазначає Т. Баран (2008: 92–93).

Наступним кроком у впровадженні на фаховому рівні саме цього виду інструмента стала творчість угорського музиканта Геза Аллага (1841–1913), віолончеліста, який не тільки досконало оволодів майстерністю гри на цимбалах, але й відкрив клас цимбалів у Музичній академії в Будапешті, а також створив фундаментальну чотири-частинну методичну працю «Школа гри на цимбалах», яка донині не втратила актуальності і є засадничою для цимбального шкільництва. Геза Аллага є автором низки творів для цимбалів соло, серед яких є концерти та етюди. Останні є одними з найулюбленіших концертних творів багатьох цимбалістів протягом вже більше століття, оскільки виходять за межі суто технічного матеріалу, трансформуючись у високохудожній жанр; більш детальну увагу процесу такого перетворення було приділено авторами нещодавнього колективного дослідження (Nikolaievska, Paliy, Denysenko, Cherednychenko, Kuzhba, Cherniavskiy, Wang Youjie, & Zeng Qian, 2023).

Чому в дослідженні феномена стилю в цимбальному виконавстві важливо починати з виду інструмента? На нашу думку, саме природа згаданого вище виду цимбалоподібних інструментів та погляд на неї через загальноприйнятий поділ на інструменти універсальні і специфічні стала визначальною для формування цимбальної стилістики – стилю цимбального твору та індивідуального стилю цимбаліста. Обумовлені цією природою особливості проявилися ще в творчості Гези Аллага. Вони розвивалися, удосконалювалися й збагачувалися новими сенсами протягом століття іншими генераціями цимбалістів різних національних шкіл та були визначені науковцями в низці досліджень, зокрема й дисертації співавторки цієї статті (Юрченко, 2015).

Аналіз жанрової системи цимбального репертуару, виявлення принципів формотворення та специфіки звукотворення, наявність різних форм музикування із залученням цимбалів дозволяє нам виокремити три основні стильові напрями професійного цимбального виконавства, які визначимо як *традиційний, академічний і неакадемічний*.

Зупинимося окремо на кожному з них та спробуємо сформулювати їхні характерні особливості.

Традиційний напрям професійного цимбального виконавства. Визначення «традиційний» частіше асоціюється у слухачів із фольклорним, автентичним виконавством. Ця позиція є правильною та актуальною, але в межах дослідження професійного цимбального виконавства акцентуємо увагу на рівнях використання народного мелосу, традиційної мелізматики, гармонії та жанрових форм залежно від національних, вужче, від регіональних, особливостей та професійного виконавства в народному дусі або народній манері.

Творчим орієнтиром та професійним взірцем для багатьох цимбалістів світу у цьому стильовому напрямі виконавства став румунський цимбаліст Тоні Йордаке (Toni Iordache, 1948–1987), діяльність якого була пов'язана з ансамблевим музикуванням та поєднувала композиторську (імпровізаційну) та виконавську (віртуозну) творчість. Його індивідуальний стиль вирізнявся блискучою технікою, яка була представлена в музичній стилістиці не лише швидких національних румунських танців, а й повільних імпровізаційних частин дойн тощо. Тобто, використовуючи в цьому випадку поняття віртуозності, не звужуємо його до швидкості гри – чергування ударів пальцятками, а розглядаємо його в широкому сенсі з позиції інтерпретації, інтонування, творення й відтворення різновидів цимбальної фактури, чистоти і якості звуковидобування тощо. У повільних частинах, через відносну свободу викладу – майже імпровізаціях, Тоні Йордаке використовує техніку арпеджіо на всьому діапазоні концертного інструмента. При цьому основний мелодичний звук теми виконується або як витриманий в одній руці при гармонічному заповненні у другій, або як тремоло однією рукою. Інструментальному стилю цього цимбаліста було властиве часте використання мелізматики, оспівування основних звуків (устоїв), часті варіантні та варіативні повторення, поліфонічні принципи розвитку (наприклад, в одній руці тема проводилася на *pizzicato*, у другій – шістнадцятими по всьому діапазону цимбалів).

Традиції румунського музиканта в різні роки та в різних країнах світу у другій половині XX – початку XXI століття наслідували та розвивали яскраві цимбалісти-віртуози: румуни Іон Міу (Ion Miu), Георг Міу (George Miu), Джані Лінкан (Giani Lincan), молдовани Сергій Крецу (Sergei Cretu), Олександр Шура (Alexandru Sura), угорці Оскар Окрьош (Oszkár Ökrös), Єно Лістеш (Jenő Lisztes), словаки Мартін Будінські (Martin Budinský), Михайло Захарія (Mykhaylo Zakhariya), українці Дмитро Попічук, Георгій Агратіна, Тарас Баран, Володимир Овчарчин, Андрій Войчук, Михайло Кужба та багато інших.

Кожний з названих цимбалістів має свій особливий стиль творчості, але поряд із цим, коли вони музикують у народній манері, їх усіх об'єднує орієнтованість на національну традицію та ансамблеве музикування, з підкресленням ударної природи інструмента й характерної традиційної акцентно-метричної пульсації, демонстрацією технічно-віртуозних можливостей як власне цимбалів, так і цимбального виконавства. З огляду на побутування в українському музичному фольклорі різних модифікацій цимбалоподібних інструментів (бойківські, лемківські, гуцульські, поліські цимбали тощо), зауважимо, що стає природним наслідування їхньої тембральної специфіки (дзвінке тембральне забарвлення за рахунок використання щільної обмотки пальчаток або пальчаток з дерев'яною голівкою) професійними цимбалістами, коли вони грають у народній манері, чи використання саме народних модифікацій цимбалоподібних інструментів під час музикування. Найчастіше цимбали в ансамблі представлені або як солуючий віртуозний інструмент, або як інструмент акомпануючий, який забезпечує метроритмічну та гармонічну функції.

Аналіз традиційного напрямку професійного виконавства засвідчує домінантність чоловіків серед виконавців на цимбалах. Ця тенденція пояснюється як традиціями автентичного інструментального виконавства (носіння інструментів або тримання їх на колінах), так і морфологічними та функціональними характеристиками інструмента. Зокрема, конструктивні параметри цимбалів, такі як маса інструмента і його

розміри, створюють додаткове фізичне навантаження, що слугувало стримувальним чинником для участі жінок у виконавській практиці.

Усе вищесказане безпосередньо впливає і на характер звучання цимбалів у процесі традиційного виконавства, що проявляється через яскраво виражену динаміку, експресивність та гучність відтворення музичного матеріалу. Таким чином, гендерна специфіка традиційного виконавства на цимбалах виявляється не лише в кількісному домінуванні представників чоловічої статі, а й у особливому характері гри на цимбалах, що, у свою чергу, відображає глибші соціокультурні процеси у сфері автентичного музичного мистецтва.

Академічний напрям професійного цимбального виконавства. Цей напрям найтісніше пов'язаний із процесами становлення та розбудови національних виконавських шкіл гри на цимбалах, а також формуванням і розвитком регіональних виконавських шкіл у контексті народно-інструментального мистецтва. Яскравим прикладом роботи в академічному напрямі виконавства є творчість сучасного лідера молдавської цимбальної школи Валерія Луце (Valeriu Luta) та його учнів у різні роки й послідовників, таких як Олександр Шура (Alexandru Sura), Марчел Комендант (Marcel Comendant), Іон Куртяну (Ion Curteanu). Однією з установок його школи є трактування цимбалів з погляду органології як визнаного повноцінного політембрового інструмента поруч з іншими «класичними» представниками музичного інструментарію. Ця позиція проявляється у включенні в репертуар як низки композицій неоригінальної цимбальної музики (серед них твори Й. Гайдна, Н. Паганіні, Ф. Ліста та інших), тобто зверненні до жанрів різних історичних епох і стилів (від доби Бароко до початку ХХ сторіччя), так і сміливих адаптацій фортепіанної та оркестрової музики саме для цимбалів соло, попри фактурні й технічні труднощі (які подекуди вирішувалися іншими музикантами за рахунок адаптування музичних творів для цимбалів у супроводі фортепіано).

Іншим яскравим прикладом академічного напрямку цимбального виконавства є мистецтво відомої угорської цимбалістки та викладачки, президентки Світової асоціації цимбалістів Вікторії Геренцар

(Viktoria Herencsar). Спробуємо визначити певні засади її творчої діяльності, які, по суті, є характерними (з деякою різницею) й для представників різних національних шкіл у контексті розвитку академічного напряму виконавства.

По-перше, це активна робота з популяризації цимбального мистецтва у всіх її проявах: це плідна концертна діяльність, як особиста, так і у співпраці з іншими представниками школи в різних формах – спільних концертів, виступів у складі різних ансамблів та оркестрів; організаційна та просвітницька діяльність – проведення конгресів, записи дисків та відео; науково-методична діяльність – видання нотних збірок, монографій, наукових статей тощо.

По-друге, універсальність у підході до репертуару. Так, аналіз репертуару Вікторії Геренцар дозволяє зробити висновок про те, що поряд із виконанням музики угорських композиторів (таких як Антал Чермак, Ференц Еркель, Бела Барток, Геза Аллага та ін.) цимбалістка віддає перевагу інтерпретуванню зразків класичної музики (Сонати Г. Телемана, Ф. Шуберта тощо).

По-третє, формування власної авторської професійної школи. Так, багатий педагогічний та виконавський досвід Вікторії Геренцар дозволив їй досягнути пріоритетності таких методичних засад, як ретельна увага до технології педалізації на цимбалах системи Шунди, якості якої сприяє наявність інструмента з удосконаленим глушниковим механізмом; прагнення до різнохарактерності тембру інструмента (залежно від стилю музики, що виконується); технічність і культура звуковидобування та звукотворення.

Серед українських митців академічний напрям виконавства започаткували у XX сторіччі засновники перших класів цимбалів на різних рівнях мистецької освіти Олександр Незовибатько (1918–1977) та Роман Скіра (1933–1973). Була створена перша навчальна програма гри на цимбалах, де, крім варіацій на народні теми та обробок фольклорних мелодій, були запропоновані перекладення творів української та світової музики. Найбільший розвиток цей напрям виконавства, на нашу думку, отримав у творчій діяльності лідерів регіональних

цимбальних шкіл початку ХХІ століття Георгія Агратіні (Київ), Тараса Барана (Львів) та Олени Костенко (Харків), та продовжився вже у виконавській та викладацькій діяльності їхніх учнів, серед яких – Андрій Войчук (Київ), Ігор Брухаль (Тернопіль), Олег Пазюк (Львів), Михайло Кужба, Олександра Савицька, Тетяна Стрілець, Ольга Юрченко (Харків) та ін. Поряд із спільним вектором розвитку академізму в трьох регіональних цимбальних школах, варто визначити характерні та домінантні риси кожної з них.

Зокрема, для київської цимбальної школи характерною стає перевага ансамблевого музикування над сольним у зв'язку з існуванням та успішним функціонуванням на сьогодні численних колективів як державного значення (більшість), так і самодіяльних, але в яких цимбали відіграють важливу роль, та виконавський універсалізм, що проявляється в оволодінні музикантами грою не лише на цимбалах, а й на різноманітних етно-духових інструментах. Саме у львівській школі за часи Т. Барана було сформовано й апробовано авторський теоретичний напрям сучасного українського виконавського музикознавства – цимбалознавство, а наукові праці автора стали підґрунтям для його подальшого розвитку. Виконавська і викладацька діяльність Т. Барана сприяла становленню сольного статусу цимбаліста-виконавця, а також формуванню індивідуального виконавського стилю, характерною рисою якого виступає композиторський підхід до інтерпретації музичного твору. Харківську цимбальну школу вирізняє наявність класів цимбалів на всіх ланках мистецької освіти: «мистецька школа – мистецький коледж – мистецький ЗВО», що сприяє розвитку методико-виконавської школи в одному регіоні та збереженню академічних традицій. Саме в межах цієї регіональної школи активно представлено і неакадемічний напрям професійного виконавства в Україні, про який ідеться далі.

Неакадемічний напрям професійного цимбального виконавства. Це досить ємка жанрова система, яка оснований на поєднанні та змішуванні різних стильових течій (фолк, джаз, кавер-музика, рок, метал, кросовер тощо).

Показовим у межах напрямку стає відхід від сталих стереотипів сприйняття і функціонування інструментів. Наприклад, Маріус Преда (Marius Preda), сучасний румунський віртуоз та мультиінструменталіст, презентує цимбали як джазовий інструмент, обираючи для виконання твори з домінантною імпровізаційною основою та метроритмічною організацією. Завдяки створенню ним оригінальних музичних композицій та авторських аранжувань у сучасному джазовому музичному мистецтві сформувався *новий звуковий образ цимбалів*.

Творчість іншого нашого сучасника, румунського цимбаліста Маріуса Мікалаке (Marius Mihalache), враховує його власний досвід роботи ді-джеєм і базується на поєднанні різних музичних стилів (фолку, джазу та ін.). Кросовер, як-от використання музичного матеріалу відомих класичних композицій у поєднанні із джазовими імпровізаціями, характеризує як творчість Маріуса Преди, так і мистецтво угорського цимбаліста Єно Лістеша (Jenő Lisztes).

Румунський музикант Джані Лінкан (Giani Lincan), відомий як віртуозний цимбаліст, багато років творив у межах традиційного напрямку, надихаючи молодих виконавців, які з насолодою повторювали його композиції на слух. Проте останнім часом (починаючи з 2010 років) він, як і чимало інших сучасних цимбалістів, розширює власні творчі горизонти. Його композиції останнього десятиліття вирізняються жанровою різноманітністю та стильовими експериментами. Яскравими прикладами слугують авторські твори митця 2021 року, де Джані Лінкан виступає як аранжувальник та виконавець, зокрема «*Spring Sunset*» в стилі *bossa nova*, «*Steps Towards Future*» в стилі «техно», «*Got You*», де ритми фанку гармонійно переплітаються з румунськими фольклорними мотивами, та ін.

Від 2010 років молода генерація українських цимбалістів теж активно долучається до неакадемічного напрямку виконавства. Наприклад, творча діяльність заслуженого артиста України, соліста НАОНІ України, відомого цимбаліста Андрія Войчука (Київ) тісно пов'язана з низкою сучасних музичних колективів і виконавців (Опика, «Воплі Відоплясова», Руслана). Характерною особливістю цих колаборацій

є створення цікавих композицій із залученням гуцульських цимбалів як тембрового символу національної культури, які вирізняються яскравим, дзвінким та виразним колоритом звучання.

Яскравим представником західноукраїнської виконавської школи є заслужений артист України Ігор Брухаль, чия діяльність в ансамблі *BRIO Band* засвідчує його захоплення етно-джазом та кросовером. Його творча діяльність демонструє здатність гармонійно інтегрувати цимбали системи Шунди в контекст сучасного джазового виконавства.

Михайло Кужба (Харків), який, за думкою слухачів та музикознавців, ґрунтовно розуміється на виразних можливостях цимбалів та володіє високим рівнем виконавської техніки, виявляє прагнення до творчого експерименту, демонструючи як особисті пошуки нових смислів, так і бажання вийти за межі академічної традиції. Сукупність цих чинників сприяла його співпраці з іншими сучасними українськими виконавцями, зокрема харківським гітаристом Микитою Рубченком, результатом чого стало створення низки композицій, у яких цимбали системи Шунди інтегровані в контекст рок-музики (кавер на пісню «*Love of My Life*» гурту «*Queen*», авторські твори «*The Light*» і «*Fury*»). Спільна робота з харківським гуртом «*Sanatana*» стала цікавим експериментальним проектом, у межах якого використовувався китайський різновид цимбалоподібних інструментів – *янгчин*. Такий вибір зумовлений прагненням досягти автентичного східного звучання, характерного для відповідного стилю та медитативного характеру музики. Найбільш нетиповим вектором творчої реалізації виконавця стала співпраця з представниками напряму «метал» – відомим харківським гуртом «*Nokturnal Mortum*». У цьому стильовому контексті було задіяно гуцульські цимбали, знову ж таки як тембровий символ національної ідентичності, сили і традиції.

Неакадемічний напрям виконавства яскраво презентує гурт «ЦимБанДо» (Харків), у складі якого грає цимбалістка Олександра Савицька. Репертуар колективу охоплює як попурі та обробки народної музики, так і авторські композиції-кросовери (Соната В.-А. Моцарта для фортепіано *A-dur*, I ч.) та кавери («*The Show Must*

Go On» рок-гурту «Queen»). Особливістю творчості колективу є театралізація концертних виступів: жартівливі діалоги, залучення перкусії, пластичні рухи, декламування поезії.

Починаючи з 2016 року, у Харкові з'являються молоді цікаві музичні гурти, які залучають до свого складу цимбали. Серед них варто згадати етно-джаз-рок гурт «Євшан-зілля» (цимбалістка Анастасія Шморгун). Репертуар цього колективу охоплює авторські аранжування народного мелосу, інтерпретованого у стилістиках джазу, року, *world music*, регі та інших кросоверних поєднаннях, а також включає виконання власних композицій. «*Bud'more*» («БудьМО») – музичний колектив, заснований у 2019 році, чия творчість характеризується стилістичним синтезом різноманітних рок-напрямів (від рок-н-ролу до «ню-метал») на основі української народної фольклорної традиції. Музиканти визначають свій стиль як «*urbanfolk*», запозичуючи це жанрове означення у гурту «*BAndurbaND*». У 2024 році до складу гурту було залучено гуцульські цимбали (цимбалістка Вероніка Івоніна), тембр та характерність звучання яких підкреслює національний колорит творчості гурту.

Висновки.

Розглянувши існуючі стильові напрями у світовому професійному цимбальному виконавстві, підкреслимо їх співіснування в єдиному культурному полі. В українському цимбальному мистецтві спостерігаємо подібні ж тенденції. Здебільшого у всіх стильових напрямках професійного цимбального виконавства працюють професійні музиканти з академічною освітою. Характерними є як універсалізм творчої особистості в межах одного напрямку (поєднання виконавської, викладацької, організаційної, композиторської, редакторської діяльності), так і виконавська універсальність (робота в різних стильових напрямках).

Специфіка традиційного напрямку професійного цимбального виконавства переважно проявляється в поєднанні двох сфер творчої діяльності – виконавської та композиторської. Домінує чоловіче та ансамблеве виконавство з підкресленням цимбальної стилістики – віртуозності і ударної природи звукотворення.

Академічний напрям виконавства представлений професійними музикантами, які майже завжди поєднують у своїй роботі функції виконавця, викладача, редактора чи композитора. Головною ознакою цього напрямку є звернення музикантів до різножанрової та різностильової української та світової музики (від старовинних зразків до авангардних творів ХХІ століття) і дотримання методологічних основ академічної музики.

Неакадемічний напрям виконавства характеризується відходом від традиційних та академічних форм і поєднанням різних стильових течій (фолк, джаз, рок, музичний кросовер тощо), здебільшого в колективних формах музикування.

Аналіз окремих параметрів творчості яскравих представників національної та світових цимбальних шкіл (Т. Йордаке, В. Геренцар, М. Преди, Є. Лістеша, Г. Агратіні, Т. Барана, А. Войчука, М. Кужби та інших) дозволив визначити певні особливості індивідуального виконавського стилю музикантів. Кожен з них має певні домінуючі риси (емоційність або раціональність виконання, чистота інтонації, якість педалізації та характер звукоутворення, вибір репертуару, підход до презентації інструмента тощо). Різниця між цимбальними стилями безпосередньо залежить від національних та регіональних шкіл, традицій, стильового напрямку, репертуару і стосується здебільшого манери гри, особливостей звукотворення, тембрального відчуття та інтонування. Однак виявлення загальних характеристик виконавців дозволило сформувати образ «стилю цимбаліста», який визначається такими сталими якостями, як віртуозність, рухливість, ударність, багатофункціональність і політембровість.

Перспективу подальшого дослідження може становити вивчення творчості інших представників цимбального виконавства в контексті наведеної стильової класифікації.

ЛІТЕРАТУРА

- Баран, Т. (2008). *Цимбали та музичний професіоналізм*. Львів: Афіша.
- Гулянич, Ю. (2008). *Композитор Богдан Котюк. Грані творчої особистості*. Львів: Афіша.

- Катрич, О. (2000). *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. Дрогобич: Відродження.
- Кужба, М. (2023). *Цимбальний всесвіт: стильові виміри сучасної творчості*. (Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. https://num.kharkiv.ua/share/docs/aspirant_asistent/2023/DoctorMystectva/Zahysty/Kuzhba/nauk-obgruntuvannya.pdf
- Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: НМАУ.
- Ніколаєвська, Ю. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. Харків: Факт.
- Шип, С. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*. Київ: Заповіт.
- Юрченко, О. (2015). *Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет імені І. П. Котляревського. Харків.
- Aleksandrova, O., Samoilenko, O., Osadcha, S., Grybynenko, J., & Nosulya, A. (2021). Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique. *WISDOM*, 20(4), 4, 158–165.
- Giani Lincan. (n.d.) Art of playing the cimbalom. <https://www.gianilincan.nl/>
- Herencsar, V. (2021). *The World of the Hammered Dulcimer*. Budapest: Morning Art Records.
- Nikolaievskaya, Yu., Paliy, I., Denysenko, I., Cherednychenko, O., Kuzhba, M., Cherniavskiy, I., Wang, Youjie, & Zeng, Qian (2023). Style paradigm of the instrumental etude genre. *Ad Alta. Journal of Interdisciplinary Research*, 13(2) (Special Issue), 18–25. DOI: 10.33543/j.130235.1825.
- Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Nikolaievskaya, Yu., & Kopeliuk, O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1575>
- Toni Iordache (n.d.). *Last.fm*. <https://www.last.fm/ru/music/Toni+Iordache>

REFERENCES

- Aleksandrova, O., Samoilenko, O., Osadcha, S., Grybynenko, J., & Nosulya, A. (2021). Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique. *WISDOM*, 20(4), 4, 158–165 [in English].
- Baran, T. (2008). *Cymbals and Musical Professionalism*. Lviv: Afisha [in Ukrainian].
- Giani Lincan. (n.d.) Art of playing the cimbalom. <https://www.gianilincan.nl/> [in English].
- Herencsar, V. (2021). *The World of the Hammered Dulcimer*. Budapest: Morning Art Records [in English].

- Hulianych, Yu. (2008). *Composer Bohdan Kotiuk. Facets of a Creative Personality*. Lviv: Afisha [in Ukrainian].
- Katrych, O. (2000). *The Style of a Music Performer (Theoretical and Aesthetic Aspects)*. Drohobych: Vidrodzhennia [in Ukrainian].
- Kuzhba, M. (2023). *The Cymbal Universe: Stylistic Dimensions of Contemporary Creativity* (Scientific substantiation of a creative art project). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv. https://num.kharkiv.ua/share/docs/aspirant_asistent/2023/DoctorMystectva/Zahysty/Kuzhba/nauk-ob-gruntuvannya.pdf [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2013). *Lectures on Musical Interpretation*. Kyiv: UNTAM [in Ukrainian].
- Nikolaievska, Yu. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Nikolaievska, Yu., Paliy, I., Denysenko, I., Cherednychenko, O., Kuzhba, M., Cherniavskiy, I., Wang, Youjie, & Zeng, Qian (2023). Style paradigm of the instrumental etude genre. *Ad Alta. Journal of Interdisciplinary Research*, 13(2) (Special Issue), 18–25. DOI: 10.33543/j.130235.1825 [in English].
- Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Nikolaievska, Yu., & Kopeliuk, O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1575> [in English].
- Shyp, S. (1998). *Musical form: From sound to style*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Toni Iordache (n.d.). *Last.fm*. <https://www.last.fm/ru/music/Toni+Iordache> [in English].
- Yurchenko, O. (2015). *Genre and Stylistic Foundations of the Professional Cymbal Art of Ukraine* (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Mykhailo Kuzhba

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,

Doctor of Arts, Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments of Ukraine;

e-mail: kuzhba@ukr.net

ORCID iD: 0000-0002-5762-8574

Olha Yurchenko

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,

PhD in Art Studies, Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments of Ukraine;

e-mail: yurchenkocimb@ukr.net

ORCID ID: 0000-0003-1282-4595

Professional cimbalom art of the second half of the 20th – first quarter of the 21st century: a stylistic dimension

Statement of the problem. *The study of the principles of professional cimbalom creativity covers the issues of its functioning in the systems of individual, instrumental and national styles. The article draws attention to the historical prerequisites for the formation of professional cimbalom performance, from the improvement of the design of the Shunda system instrument and the activities of Géza Allaga to modern forms of concert practice. The contribution of the leading cymbalists of the world is assessed – outstanding performers and teachers Toni Iordache, Valeriu Luta, Viktoria Herencsar, Heorhii Ahratina, Taras Baran, Olena Kostenko and others. Based on the analysis of their activities, the main stylistic directions of cymbal performance are considered. The criteria for this classification are the components of the individual performance style of the artists, their interpretative intentions, socio-cultural factors of the formation of a creative personality, as well as the cymbal stylistics, sound and technical capabilities of instruments and other organological properties.*

Objectives, methods and novelty of the research. *The purpose of the study is to identify stylistic vectors and directions in professional cimbalom art from the second half of the 20th century to the first quarter of the 21st century, using the work of representatives of various national schools. The research employs historical, analytical, comparative, and comprehensive methods. Despite the multi-faceted studying the category of style, such factors as the time distance, the change in environmental conditions and situations in the process of creative activity, and the “vitality” of the processes of musical style formation prompt to make some rethinking and additions when analyzing the stylistic principles of professional dulcimer creativity, which determines the scientific novelty of this study.*

Results and conclusions. *Analyzing the genre system of the cimbalom repertoire, principles of form, and sound production, along with various performance practices involving the cimbalom, allows us to distinguish three primary stylistic directions in professional cimbalom performance: traditional, academic, and non-academic. In most stylistic directions, professional cimbalom performers have academic training. A notable feature is the creative individual's versatility within a single direction (combining performance, teaching, organizational, compositional, editorial work) and in terms of performance activity (working across various stylistic domains).*

The analysis of individual stylistic parameters of prominent representatives of national and global cimbalom schools (Toni Iordache, Viktoria Herencsar,

Marius Preda, Jenő Lisztes, Heorhii Ahratina, Taras Baran, Andrii Voychuk, Mykhailo Kuzhba, and others) has allowed for the identification of distinctive features of their performance styles. Each performer demonstrates dominant traits – emotional or rational execution, intonation precision, pedaling and sound production quality, repertoire choices, and approaches to presenting the instrument. Differences between cimbalom styles are shaped by national and regional traditions, stylistic orientation, and repertoire. However, identifying shared characteristics has made it possible to define the general image of a «cimbalom performer's style» which includes virtuosity, percussiveness, polytembrality, mobility, and multi-functionality. The most pronounced distinctions appear during the performance process – in the manner of playing, sound production, timbral sensitivity, and intonation.

Keywords: *cimbalom art; professionalism; organology; stylistic directions of performance; cimbalom stylistics; individual performance style; creative activity; national specificity; cimbalom repertoire.*

Стаття надійшла до редакції 15 травня 2025 року

УДК 780.8:780.616.41.071.2"19/20"

DOI 10.34064/khnum1-75.11

Аулова Анна Святославівна

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

e-mail: anna.aulova@num.kh.ua

ORCID iD: 0000-0002-3646-9666

Техніка *glissando* в новітньому цимбальному репертуарі

З огляду на тенденції новітнього цимбального репертуару розглянуто різноманітні техніки виконання *glissando* та розроблено їх типологію з розподілом на категорії. Якщо до традиційного репертуару віднесено композиції кінця ХХ століття, зокрема твори харківської композиторки Л. Донник, то новітній репертуар активно формується у ХХІ столітті із застосуванням цілого ряду розширених технік гри на цимбалах. Мета статті – диференціація стандартних і розширених прийомів гри *glissando* в новітньому цимбальному репертуарі. Ці техніки яскраво представлені у творах М. Епштейн, М. Салкінда-Перла, Д. Копленд, Г. Шаріатзаде, Б. Рояї та Н. Шпірі, які проаналізовано вперше. Також вперше здійснюється комплексна класифікація новітніх типів *glissando*. Методами дослідження слугують історичний підхід, органологічний та виконавський аналіз. Здійснена диференціація традиційних і розширених різновидів *glissando* виявила потребу в їх класифікації – цей аспект досі фактично не представлений у вітчизняному цимбалознавстві. Запропоновано типологію *glissando* відповідно до параметрів звуковидобування (за допомогою якого предмета виконується *glissando*, якою частиною руки), місця виконання на інструменті (зони діапазону), напрямку (горизонтальне, вертикальне, бічне, різнонаправлене, зустрічне). Виявлено близько 30 різних типів *glissando*, що свідчить про важливість цього прийому в новітньому репертуарі. Його активне застосування відображає не тільки активні пошуки нових звучань, але й прагнення до тонкого нюансування при втіленні програмного задуму.

Ключові слова: цимбальний репертуар; музика ХХ–ХХІ століть; цимбальне виконавство; розширені виконавські техніки; цимбали; новітні тенденції; техніка *glissando*.

Постановка проблеми.

Сьогодні цимбальне виконавство виходить на новий рівень розвитку, що проявляється, зокрема, у розширенні арсеналу стандартних прийомів гри¹ і появі нових. Подібні приклади починають зустрічатися вже наприкінці ХХ століття, хоча й рідко знаходять втілення в нотному тексті, однак етапом справжнього розквіту новітніх технік гри на цимбалах стає ХХІ століття, коли формуються способи їх фіксації. Як правило, нові прийоми стають результатом тісної співпраці цимбалістів із композиторами та їх експериментів із тембровою палітрою інструмента і його віртуозним арсеналом.

Водночас межі стандартних і розширених технік доволі розмиті, що залишає питання класифікації прийомів гри відкритим. Це завдання ускладнюється тим, що у вітчизняній термінологічній системі цимбалознавства відсутня чітка диференціація деяких традиційних прийомів, як, наприклад, *pizzicato* та *glissando*. Це спонукає до їх глибшого аналізу та виявлення специфіки функціонування в новітньому репертуарі.

Останні дослідження і публікації. Уперше характеристика способу гри на цимбалах зустрічається в «Музичній енциклопедії» Г. Шиллінга (1836). Згідно з його описом, «удари по струнах виконуються двома легкими паличками <...>, щоб вдаряти по двох чи трьох струнах одночасно» (Schilling, 1836: 414). Крім наведеного, Г. Шиллінг не розглядає інших прийомів гри на інструменті. Український композитор М. Лисенко² у своїх фольклористичних розвідках, подібно до Г. Шиллінга, описує тільки техніку удару (Лисенко, 1955: 53), як і відомий харківський музикант-мультиінструменталіст,

¹ Поняття «стандартних» і «традиційних» прийомів гри вважаються синонімічними, але ми віддаємо перевагу саме першому терміну, оскільки він частіше вживається в англomовному музикознавстві (і цимбалознавстві).

² М. В. Лисенко починає публікувати матеріали про музичні інструменти України у 1894 (журнал «Зоря», Львів) та 1907 році («Рідний край», Київ). Видання «Народні музичні інструменти на Україні» за редакцією, з передмовою та примітками М. Щоголя датується 1955 роком (Лисенко, 1955).

композитор та етнограф Г. Хоткевич³ (Хоткевич, 2012: 226). Тобто протягом майже ста років уявлення про техніку гри на цимбалах не зазнають ніяких суттєвих змін.

Першим дослідником, який згадує використання прийому *glissando* на цимбалах, був О. Незовибатько. На його думку, вживання прийомів *pizzicato* та *glissando* необхідне для створення контрастного акомпанементу «під час співу», в той час як «перегри⁴ виконуються молоточками» (Незовибатько, 1976: 47).

До питання диференціації прийомів гри на цимбалах на межі XX – XXI століть повертається відомий український музикант-цимбаліст Т. Баран. *Glissando* визначається ним як найчастіше вживане *pizzicato* (Баран, 2008: 68–69). У цьому контексті також розглядаються глісандування нігтем (пучкою) пальця по всіх струнах бунта, глісандування нігтем (пучкою) пальця вздовж струн бунта з обмоткою (там само: 83). Перемінне глісандування, на думку Т. Барана, має утворювати «ефект надзвичайно бурхливого, хвилюючого звучання» і є альтернативою до «щипка однієї струни» (там само: 69). У таблиці ж ударів (*Battere*), яку Т. Баран наводить далі, глісандо вже розглядається як різновид удару (там само: 82). До цієї категорії потрапляють глісандування вліво чи вправо по бунту струн (найчастіше струн з обмоткою), глісандування пальцями (або головкою пальцятки) за (між) підставками та глушником, а також *glissando* за допомогою пальцятки (там само). Усе це свідчить про відсутність ясної класифікації цимбальних прийомів і чітких критеріїв їх ідентифікації.

На нашу думку, подібні об'єднання прийомів, які виконуються різним способом (ковзання, щипок, удар), недоцільні. Попри те, що і

³ Перше видання «Музичних інструментів українського народу» Г. М. Хоткевича (посібник для музичних навчальних закладів та педагогічних технікумів) було надруковано 1930 року (Харків: Держвидав України). Посібник передруковано 2003 року в Харкові. У цій статті ми спираємося на другу редакцію (видавець О. Савчук) – 2012 року (Хоткевич, 2012).

⁴ Припускаємо, що під терміном «перегри» дослідник має на увазі вступ до вокальних творів (адже доволі часто вокальні композиції починаються з каденції цимбалів) або невеличкі програти між куплетами.

glissando, і *pizzicato* можуть виконуватися за допомогою нігтів, пучок пальців, медіаторів, спосіб звуковидобування є різним. У випадку *glissando* – це ковзання, рух без затримки на конкретній висоті, у той час як для *pizzicato* – це щипок. Тобто спільним для них є лише параметр «чим грати», а спосіб гри – «як грати» – їх відрізняє.

З погляду диференціації прийому через спосіб його виконання (ковзання), на нашу думку, доцільно розглядати прийом *glissando* окремо від інших, а не як різновид удару чи *pizzicato*. Слід зауважити, що *glissando* може виконуватися у поєднанні з іншими прийомами, що потребує додаткових уточнень.

Питання розширених цимбальних технік чи не вперше порушується лише в ХХІ столітті, у дисертації австралійського дослідника Джошуа Вебстера (Webster, 2013). Він описує розширені техніки, що вже існують, та винаходить нові прийоми в процесі співпраці із сучасними композиторами, підсумовуючи спостереження в аналітичних етюдах і методичних вказівках.

Дж. Вебстер диференціює техніку *glissando* за чотирма критеріями. Перший критерій (параметр) розрізнення *glissandi* – це напрям руху. Другий тип *glissando* розрізняється залежно від того, чим виконується цей прийом: м'якоттю⁵ пальців (*flesh*), нігтями чи зворотною стороною палички⁶ / *the butts of the mallets* (там само: 91). Третій критерій, за яким Дж. Вебстер розрізняє *glissandi*, – ділянка діапазону

⁵ Синонімічними до «м'якоті» пальців (*flesh*) і більш вживаними українською мовою еквівалентами слід вважати слова «пучка» чи «подушечка», які надалі будуть використовуватись у цій статті. Разом із тим, слід підкреслити, що можливо виконання як кінчиком пальця, так і всією його «м'якою» поверхнею, що, вірогідно, вимагатиме від нас подальшої більш детальної класифікації цього способу гри. Зарубіжні композитори застосовують також поняття «кінчик пальця» / *finger tip* (П. Махайдик), «подушечка пальця» / *finger pad* (Е. Боні).

⁶ Оскільки Дж. Вебстер не спирається на термінологію Т. Барана, ми не вважаємо за потрібне тут вживати термін «пальцятки», який, до того ж, не має англomовного еквівалента. Дж. Вебстер застосовує термін «молоточки» / *mallets*, коли розглядає основний інструмент звуковидобування на цимбалах. Детальніше проблематика терміна «пальцятки» розглядається А. Ауловою (2025b).

інструмента, де вони видобуваються. Він наводить рисунок (див. Рис. 1), на якому розподіляє зони гри на три частини, відповідно до підставок інструмента, які розділяють струни між собою.

Рисунок 1. Дж. Вебстер. Візуальна презентація деяких з напрямів *glissandi* на струнах цимбалів / *visual representation of some possible glissandi from the manual* (Webster, 2013: 92), концертні цимбали Павла Вишнянського



The blue glissando sounds most of the left-most strings, the green glissando sounds all of the central strings, most of the right-most steel strings and all of the copper-wound strings, and the purple glissando sounds all the rightmost strings.

Четвертий параметр диференціації *glissando* у Дж. Вебстера – звуковисотний. У роботі описані два типи *glissandi*: налаштовані / *tuned* і неналаштовані / *un-tuned*, які використовуються у творі «Erre L'Otmito» для цимбалів соло Елізабет Боні (Воппу, 2012). Під неналаштованими струнами композиторка має на увазі ділянку

струни, що міститься за підставкою, біля демпфера⁷, або за демпфером біля кілків (Воппу, 2012: 2). Виконуватися цей рух має завжди вгору будь-якою рукою (Воппу, 2012: 2).

За аналогією із Дж. Вебстером описує типи *glissando* і сучасний цимбаліст Ніколас Толле. Він розглядає прийоми гри, які зустрічаються в його виконавській практиці, але таке поняття, як «розширені техніки на цимбалах» / *extended techniques on the cimbalom* Н. Толле використовує лише у висновках (Tolle, 2025), а в самих прикладах та в описі прийомів гри цей термін не вживає.

Огляд джерел підтверджує, що в зарубіжному цимбалознавстві відбувається активне вивчення розширених технік, хоч і на дуже обмеженому репертуарі – це «Дует для цимбалів і сходів» / *Duet for Cimbalom and Stairwell* (2012) Френсіса Мейса, «Телескоп мутанта» / *Mutant Telescope* (2012) Крістофера де Грута, *Erre L'Otmito* (2012) Елізабет Боні, «Ізоляція» / *Isolation* для цимбалів та магітофона (2012) Девіда Пая. Усі ці твори були написані спільно із Дж. Вебстером.

Водночас твори, написані зарубіжними авторами після 2015 року, зокрема композиції Адріана Демока, Фрісо ван Віка, Пітера Етвоша, залишаються наразі мало висвітленими. При цьому в українському цимбальному мистецтві ці новітні зразки знаходять мало відгуків, як у виконавській практиці, так і в наукових розвідках. Винятком є лише статті А. Аулової про розширені цимбальні техніки, де розглядаються окремі ансамблеві твори Джейсона Хаффмана, Фрісо ван Віка, сольні композиції Петера Махайдіка, Джурі Сео, Джозефа Перейри, Данила Лазарєва (Аулова, 2024; 2025а). Це підтверджує, що явище розширених технік перебуває лише на початковій фазі осмислення і вимагає аналізу та диференціації усіх новітніх прийомів.

⁷ Деякі цимбалознавці вважають коректнішим використання терміна «глушник» (Баран, 2008: 61). Разом із тим, зарубіжні (Webster, 2013), а також інші українські дослідники звертаються до терміна «демпфер» (*dampner*), зокрема О. Незовибатько (1966: 9), І. Теуту (2014), а також використовують обидва як взаємозамінні (Теуту, 2014: 109).

Метою цього дослідження є диференціація стандартних і розширених прийомів гри *glissando* в новітньому цимбальному репертуарі.

Наукова новизна дослідження. Вперше у цимбалознавстві здійснено детальний аналіз та систематизацію новітніх форм *glissando*, що дало змогу розмежувати традиційні та розширені різновиди цього прийому. Крім того, в науковий обіг вводяться ще не розглянуті вітчизняними музикознавцями твори сучасних митців і мисткинь: Марті Епштейн, Міши Салкінда-Перла, Дарсі Копленд, Голназ Шаріатзаде, Бахар Рояї та Нілуфар Шірі.

Методи дослідження:

- 1) *історичний* – для аналізу специфіки розвитку цимбального репертуару кінця ХХ та ХХІ століть;
- 2) *виконавський аналіз* – для виявлення новаторських прийомів гри та особливостей звуковидобування в творах для цимбалів;
- 3) *компаративний* – для виявлення специфіки застосування тих чи інших прийомів в різних творах;
- 4) *семантичний* – для визначення виразного значення виконавських прийомів і їхньої ролі у втіленні програмного задуму;
- 5) *органологічний* – для виявлення способів гри *glissando* на цимбалах, у зв'язку з особливостями будови інструмента.

Виклад основного матеріалу дослідження.

До традиційного типу можна віднести *glissando* по струнах вздовж ігрової зони вгору або вниз (включаючи будь-який діапазон), за допомогою нігтів та зворотної сторони пальця.

Наприклад, у творі Лариси Донник «Соната-епітафія» для цимбалів з фортепіано, присвяченому пам'яті Гната Мартиновича Хоткевича (1997), використано два типи *glissando*, які ми можемо вважати традиційними. Перше *glissando* (Приклад 1) має виконуватися від *gis* до *g³* (т. 118), однак слід зауважити, що рух без зупинок до *g³* неможливий через наявність підставок між струнами. Через це наприкінці *glissando* виконавці видобувають тон *g³* за допомогою удару. Цікаво, що прийом *glissando* позначений тут як пряма діагональна лінія від одного звуку до іншого.

Приклад 1. Позначення прийому *glissando* у вигляді діагональної лінії (Мельничук, 2009: 35).



Чим має виконуватися *glissando*, не вказано, тому можемо припустити, що це гра за допомогою зворотної сторони пальця, адже так за традицією грають цимбалісти⁸. Однак в диференційованій таблиці прийомів Т. Барана, яку використовують цимбалісти, такого типу *glissando* немає.

Друге *glissando* завершує тему (тт. 123–124). У нотному записі наведений приклад фіксується як хвиляста лінія, яка з'єднає два звуки, і супроводжується позначкою *gliss*:

Приклад 2. Позначення прийому *glissando* хвилястими лініями (там само).



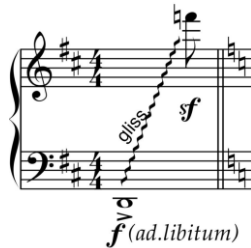
Зауважимо, що цей фрагмент можливо зіграти нігтями (пальцями), адже зазначені «*glissandi*» охоплюють хроматичні послідовності, але за традицією цимбалісти виконують його не за допомогою ковзання, а за допомогою ударів (головкою пальця), тобто не як *glissando*, а як хроматичні пасажі: перший – *cis-c-H-Ais-A-Gis-G-Fis-F*, другий – *c-H-Ais-A-Gis-G-Fis-F-E-Dis-D-Cis*. Якщо слідувати класифікації Т. Барана, то і ковзання, і хроматичний пасаж, виконуваний ударами, можуть мати однакове позначення (єдине, чого не вистачає, це стрі-

⁸ Судячи з проаналізованих наявних записів та власного виконавського досвіду.

лочки, що вказує рух), адже він їх не розділяє, а об'єднує в один прийом. Ми вважаємо, що їх треба виокремити.

У «Слобожанській фантазії №1» (1995) Л. Донник використано *glissando*, що охоплює весь діапазон цимбалів (т. 97). Традиційно цей прийом виконується цимбалістами за допомогою нігтів (тримаючи у руках пальцятки):

Приклад 3. Позначення прийому *glissando* хвилястою лінією (там само: 42).



Кожен із цих типів *glissando* має певний виразний, нерідко – програмний зміст, що підтверджують новітні цимбальні твори. А. Аулова (2024) виділяє такі типи *glissando*: за допомогою ударів пальцячкою по струні та гітарним слайдом за стрілкою по бунту струн (у Д. Лазарева); по струнах із притисканням зворотною стороною палички від маримби (у Дж. Перейри); нігтями, за допомогою двох рук вгору та вниз (у Дж. Сео), пучками двох великих пальців вздовж струни; нігтями по струні зліва направо; переміщенням кінчика пальця з одного боку струни на другий (у П. Махайдіка).

Не зупиняючись на вже розглянутих творах, пропонуємо звернути увагу на один із новітніх проєктів, який демонструє процес пошуків нових виконавських прийомів, – дует скрипальки Ліліт Хартунян⁹

⁹ Ліліт Хартунян – американська скрипалька, діяльність якої зосереджена на виконанні сучасної академічної музики. Володарка першої премії конкурсу *Black House Collective New Music Soloist Competition* (2021), вона активно виступає як солістка й ансамблістка, а також у рамках освітніх програм провідних мистецьких закладів. Її виконавський стиль характеризують як «блискуче рапсодійний». Л. Хартунян активно співпрацює із сучасними композиторами, є учасницею численних фестивалів нової музики та має записи з відомими лейблами. Її діяльність

та цимбаліста Ніколаса Толле¹⁰ під назвою «*Lamnth*», заснований у 2023 році (Lamnth, 2025). Ідея створення дуету виникла, коли Ніколас і Ліліт грали в «*Ludovico Ensemble*», склад якого варіюється в залежності від репертуару (з особистого спілкування з Н. Толле, 4 травня 2025 року). Н. Толле каже, що йому здалося цікавим поєднати в програмі соло та дуети Дьордя Куртага з творами композитора М. Салкінда-Перла, чий «Лінії та сліди бажання» / «*Lines and traces of desire*» для скрипки та цимбалів (2022) були створені спеціально для цього концерту. Перша версія твору значно відрізнялася від того, що вийшло згодом, особливо це стосується розширених технік гри на цимбалах. Процес роботи над твором виявився надзвичайно захопливим, що і стало стимулом для подальшої співпраці (з особистого спілкування з Ніколасом Толле, 4 травня 2025 року). Також учасники дуету зазначають, що їхній продуманий і практичний підхід до співпраці з композиторами привів до появи ряду нових творів (там само). У 2023–2024 роках вони зробили серію відеозаписів, куди увійшли твори «Суцвіття» / «*Inflorescence*» (2023) Марті Епштейн, «Лінії та сліди бажання» / «*Lines and traces of desire*» для скрипки та цимбалів (2022) Міши Салкінда-Перла, «Поріг нашого тендітного тіла» / «*Threshold of our fragile body*» (2023) для скрипки та цимбалів Дарсі Копленд, «Риба» / «*Fish*» для скрипки та цимбалів (2024) Голназ Шаріатзаде, «Дві піщинки, що закарбували образ в куточку моєї пам'яті» / «*Two sands engraved an image in the corner of my memory*» для цимбалів соло (2022) Бахар Рояї, «Біль» / «*SAAR*» для скрипки та цимбалів (2024) Нілуфар Шері.

охоплює також кураторські проекти в Музеї образотворчих мистецтв Бостона та низку інноваційних аудіо- й відеоініціатив (Hartunian, 2016–2020).

¹⁰ Ніколас Толле – провідний американський цимбаліст, інтерпретатор нової цимбальної музики (Tolle, 2025). Здобув III премію на Міжнародному цимбальному конкурсі у Будапештському музичному центрі (2019), вже вдванадцяте відвідує Люцернський фестиваль. Як соліст, виступає з оркестрами, а також з *International Contemporary Ensemble and Ensemble Signal* та з *Talea Ensemble*. Толле співпрацює із багатьма композиторами, замовляє твори для цимбалів, адже він прагне розширювати репертуар інструмента, вивчаючи гру на ньому (там само).

У творі «Сущвіття» / «*Inflorescence*» для скрипки та цимбалів (2023) Марті Епштейн¹¹ кожна з частин, за задумом композиторки, має нагадувати колекцію квіток, що поступово в'януть на стеблі, і, зрештою, нічого не залишається (Epstein, 2023). Зображення сущвіття навіювало композиторці їхню форму (там само). Подібні експерименти напряду пов'язані із захопленням авторки дуєтом «*Lamnth*» та звуковими можливостями двох інструментів (там само). У першій частині *glissando* виконується двома руками за допомогою двох маленьких гребінців, що мають ковзати згори вниз по обраних тонах (із включенням всіх струн бунтів). Незвичне звучання асоціюється із процесом поступового зів'янення квітів. *Glissando* гребінцями звучить особливо жалісно у поєднанні з ліричною темою скрипки, яка наче підкреслює неминучість процесу. У четвертій частині *glissando* видобувається за допомогою двох смичків (*EBow*), що грають вздовж струни, і це звучання асоціюється з кружлянням зів'ялих пелюсток, які падають на підлогу. Гра в унісон із скрипкою створює ефект крихкості, темброве забарвлення стає ніби скляним. У сьомій частині цимбаліст виконує *glissando* вздовж струни (з обмоткою) зліва направо за допомогою палички від ксилофона в правій руці. Цей прийом втілює образ повністю зів'ялих квітів, у яких усі до останнього пелюстки впали на землю і врешті засохли остаточно, про що свідчить згасання звучання обох інструментів як фінальна крапка.

У другій частині твору «Лінії та сліди бажання» / «*Lines and traces of desire*» для скрипки та цимбалів (2022) Міша Салкінд-Перл¹² вико-

¹¹ Марті Епштейн (25 листопада 1959) – викладачка та піаністка, професорка композиції в музичному коледжі Берклі, викладає композицію, гармонію і контрапункт з 1991 року (Epstein, 1990–2025). Також М. Епштейн – викладачка Бостонської консерваторії, є стипендіаткою 2020 року Фонду Гугенхайма в галузі музичної композиції «*Guggenheim Fellow in Music Composition*» (Epstein, 1990–2025). Марті грає на підготовленому фортепіано у дуєті з гітаристом Д. Тронзо. Вона почала вивчати композицію ще у 1977 році в Університеті Небраски. Згодом отримала ступені в Університеті Колорадо та Бостонському університеті (Epstein, 1990–2025).

¹² Міша Салкінд-Перл – асистент професора композиції та основних досліджень у Бостонській консерваторії Берклі (Salkind-Pearl, 2022b). М. Салкінд-Перл є

ристовує вертикальне *glissando* по струнах бунта за допомогою двох гребінців. Звучання інструмента при виконанні цього прийому викликає асоціації з лініями, що ніби постійно перериваються, то з'являючись, то знову зникаючи. У третій частині зустрічається горизонтальне *glissando*, що виконується за допомогою палички від литавр вздовж струни з обмоткою та *glissando*, що видобувається зворотною стороною паличок від литавр по демпферах з обох боків цимбалів, із вертикальним рухом угору та вниз. Цей ледве чутний перкусійний ефект втілює ідею згасання бажань.

У «Порозі нашого тендітного тіла» / «*Threshold of our fragile body*» для скрипки та цимбалів (2023) Дарсі Копленд¹³ досліджуються теми світовідчуття, вразливості, афекту й матеріальності (Copeland, 2023a). За словами Д. Копленд, цей твір – про руйнування, прорив і розпад, а саме – нестабільність зв'язків, розпад відносин і крихкість власної ідентичності (Copeland, 2023b). Тут використовується гра за допомогою канцелярської скріпки (або металевої струни) за демпфером по струнах вздовж кілків угору та вниз. Ці невпевнені й обачливі рухи за демпфером асоціюються з крихкістю невидимих ниток, які об'єднують людей між собою.

Зміст твору «Риба» / «*Fish*» для скрипки та цимбалів (2024) Голназ Шаріатзаде¹⁴ передають слова авторки мініатюри: «...риба після своєї смерті має певну особливість – висохнути і перетворитися

постійним композитором «*Ludovico Ensemble*». Твір «*Lines and traces of desire*» був замовлений «*Ludovico Ensemble*» як супровідний твір до «Восьми дуетів» Дьордя Куртага для цимбалів та скрипки ор. 4 (Salkind-Pearl, 2022a).

¹³ Дарсі Копленд – американська експериментальна композиторка з Бостона, яка поєднує у своїй творчості акустичні інструменти, електроніку й візуальні медіа. Вона також працює у сферах музикознавства, філософії та екології. Від 2022 року навчається в докторантурі Гарвардського університету (композиція), від 2024 – директором *Harvard Group for New Music* (Copeland, 2023a).

¹⁴ Голназ Шаріатзаде – композиторка, імпровізаторка, мисткиня із Ширази, Іран (Shariatzaden, 2025). Композиторка сприймає звук як тактильну силу, здатну передавати глибокі емоційні реакції (Shariatzaden, 2025). Свою музичну творчість вона розцінює як психологічну силу, що надає нові виміри її візуальним роботам (там само).

на свого роду білу бавовну <...> самакі / *samakin*» (Shariatzaden, 2024). У композиції використовується чотири типи *glissando*, які пов'язані з розкриттям програмного задуму, – епізоди життя і смерті риби. Спочатку вона блищить лускою у воді від сонячних променів, що втілює прийом *glissando* за допомогою паличок від барабану. Він має виконуватися згори вниз між кілками та демпфером, у той час як ліва рука грає горизонтальне *glissando* нігтями вздовж струн з обмоткою. У свою чергу, прийом горизонтального *glissando* паличкою від барабана по струнах (ковзаючи зліва направо) нагадує плюскання і кружляння риби у воді. Третій різновид *glissando* виконується скрипковим смичком по обраних тонах інструмента (по всіх струнах бунтів), у комбінації із притисканням залізної трубочки до струні. Цей прийом має звукозображальне значення, нагадуючи про рибу, що тільки потрапила на сушу і повністю дезорієнтована. Останній прийом *glissando* виконується так само, як попередній, тільки замість трубочки струну притискають пальці. Він асоціюється з останньою спробою риби вхопити повітря на суші перед повним виснаженням.

У «Двох піщинках, що закарбували образ у куточку моєї пам'яті» / «*Two sands engraved an image in the corner of my memory*» для цимбалів соло (2022) Бахар Рояї (Royae, 2022) почергове (горизонтальне) зустрічне *glissando* вздовж струн з обмоткою має виконуватися двома медіаторами. Виконавець використовує їх у поєднанні з грою паличками, аналогічними до пальчаток гуцульської традиції¹⁵, із головкою з м'яким матеріалом, який приклеєно до них. Цей прийом підкреслює образ піщинок як метафори швидкоплинності, що будь-якої миті можуть зникнути з пам'яті. Інший тип *glissando* – зустрічне горизонтальне, яке виконується електронними смичками (*EBow*) вздовж струни та вгору і вниз по струнах інструмента. Воно символізує відлік часу у зворотному напрямі – подібно до піщинок, які падають у пісочному годиннику, зникаючи разом з останнім зерном.

¹⁵ Ці пальчатки також схожі на молоточки від фортепіано, що цілком можливо в експериментальній музиці.

У творі «Біль» / «SAAR»¹⁶ для скрипки та цимбалів (2024) Нілуфар Шірі¹⁷ горизонтальне *glissando* виконується зворотною стороною палички від литаврів, якою необхідно вести горизонтально вздовж струни з обмоткою. Таке звучання наче нагадує про тягучий біль. Інший прийом – це вертикальне *glissando* за допомогою маленького гребінця, який рухається по струнах згори вниз у правій руці, у той час як ліва грає медіатором (*pizzicato*). За звучанням воно нагадує скрегіт і є свого роду метафорою болю навіть не фізичного, а душевного, який змушує відчувати невпинний дискомфорт, має виснажливий характер, коли важко навіть видихнути. За словами Н. Шірі, це не фізичний біль, а той, що відчувається нутром, навіть уві сні, входячи у тіло як чорнило, що розтікається у воді. Цей біль авторка розглядає як каталізатор зростання, зцілення та усвідомлення власної стійкості і здатності до трансформації (Shiri, 2024).

На відміну від традиційних, розширені техніки доповнюються та оновлюються й сьогодні, через що постає необхідність диференціювати їх та класифікувати за певними критеріями. Ми пропонуємо розподілити розширені типи *glissando* за трьома критеріями: чим грається (за допомогою якого предмета, якою частиною руки), напрям *glissando* (горизонтальне, вертикальне, бічне, різнонаправлене, зустрічне), а також місце його виконання на інструменті (в якій зоні діапазону воно грається).

На основі першого критерію диференціюємо *glissandi* за типами предметів, якими вони виконуються (Таблиця 1).

Таблиця 1. *Типи glissando залежно від предмета, за допомогою якого вони виконуються.*

¹⁶ SAAR перською означає «біль» (Shiri, 2024).

¹⁷ Нілуфар Шірі – композиторка, виконавиця на кеманчі та імпровізаторка, чия творчість часто поєднує структуру радіфу із сонорними текстурними та спектральними можливостями. Її практика досліджує простір між структурованістю та спонтанністю, відкриваючи перетини знайомого й неочікуваного (Shiri, 2023).

Група предметів	Предмет / інструмент, яким виконується <i>glissando</i>	Приклад
Палички від перкусійних інструментів	паличками від литавр	Міша Салкінд-Перл, «Лінії та сліди бажання» / « <i>Lines and traces of desire</i> » для скрипки та цимбалів, 2022 (III)
	зворотною стороною палички від литавр	Н. Ширі, «Біль» / « <i>SAAR</i> » для скрипки та цимбалів, 2024
	паличками від малого барабана	Г. Шаріатзаде, «Риба» / « <i>Fish</i> » для скрипки та цимбалів, 2024
	паличкою від ксилофона	М. Епштейн «Суцвіття» / « <i>Inflorescence</i> » для скрипки та цимбалів, 2023 (VII)
	зворотною стороною палички від маримби	Дж. Перейра «Фрагменти з Мікелянджело» / « <i>Michelangelo Fragments</i> » для цимбалів соло, 2020 (IV)
	паличками від маримби	Дж. Перейра «Фрагменти з Мікелянджело» / « <i>Michelangelo Fragments</i> » для цимбалів соло, 2020 (V)
	металевою паличкою від трикутника, до якої прикріплено держак від цимбальних пальцят / <i>scrape with triangle beater</i>	Дж. Перейра «Фрагменти з Мікелянджело» / « <i>Michelangelo Fragments</i> » для цимбалів соло, 2020 (VI)
Прилади / інструменти від щипкових та смичкових	ведення гітарного слайда по струні (одночасно із вдаранням пальцяткою)	Д. Лазарєв Сюїта «Стани душі та тіла» для цимбалів соло, 2023 (III частина – «Питання»)
	двома гітарними медіаторами (плектрами)	1. Д. Копленд. «Поріг нашого тендітного тіла» / « <i>Threshold of our fragile body</i> » для скрипки та цимбалів, 2023. 2. Дж. Сео «Етюди» / « <i>Etudes</i> » для цимбалів соло, 2012 & 2015 (II). 3. Б. Рояї «Дві піщинки, що закарбували образ в куточку моєї пам'яті» / « <i>Two sands engraved an image in the corner of my memory</i> » для цимбалів соло, 2022
	кінським волосом (від смичка)	К. Мініган, «У бік Саутгейта» / « <i>Towards Southgate</i> », 2023 (дата завантаження відео)

	електричним смичком/смичками	1. М. Епштейн, «Суцвіття» / « <i>Inflorescence</i> » для скрипки та цимбалів, 2023 (IV). 2. Б. Рояї, «Дві піщинки, що закарбували образ в куточку моєї пам'яті» / « <i>Two sands engraved an image in the corner of my memory</i> » для цимбалів соло, 2022
	смичок (скрипковий)+металева трубочка (<i>metal rod</i>)	Г. Шаріатзаде, «Риба» / « <i>Fish</i> » для скрипки та цимбалів, 2024
	смичок від скрипки	Г. Шаріатзаде, «Риба» / « <i>Fish</i> » для скрипки та цимбалів, 2024
Інші предмети	шкрябання монеткою по струні вгору та вниз	К. де Грут, «Телескоп мутанта» / « <i>Mutant Telescope</i> », 2012
	за допомогою маленьких гребінців (двох чи одного)	1. М. Епштейн, «Суцвіття» / « <i>Inflorescence</i> » для скрипки та цимбалів, 2023 (I). 2. Н. Ширі, «Біль» / « <i>SAAR</i> » для скрипки та цимбалів, 2024. 3. М. Салкінд-Перл, «Лінії та сліди бажання» / « <i>Lines and traces of desire</i> » для скрипки та цимбалів, 2022 (II)
Пальці – (нігті, пучки).	Нігтями	1. Дж. Сео, «Етюд» / « <i>Etudes</i> » для цимбалів соло, 2012 & 2015 (II). 2. Г. Шаріатзаде, «Риба» / « <i>Fish</i> » для скрипки та цимбалів, 2024. 3. П. Махайдік, «Вода прощає» / « <i>Water Forgives</i> » для цимбалів соло, 2005 / 2021
	пучками двох великих пальців	П. Махайдік, «Вода прощає» / « <i>Water Forgives</i> » для цимбалів соло, 2005 / 2021
	пальцями справа від підставки	Р. Хайнд «О, з яких ниток зіткані води» / « <i>Oh What Weft Are Woven The Waters</i> » для сопрано і чотирнадцяти виконавців, 2017
	кінчиком пальця (<i>finger-tip glissando</i>)	П. Махайдік, «Вода прощає» / « <i>Water Forgives</i> » для цимбалів соло, 2005 / 2021
	подушечками пальців (<i>fingerpads</i>)	Е. Бонні, « <i>Erre L'omito</i> » для цимбалів соло, 2012

Glissando також можна розподілити за напрямом руху на: горизонтальне, вертикальне, різнонаправлене, зустрічне та бічне (Табл. 2).

Таблиця 2. *Tutu glissando* залежно від напрямку руху.

Напрямок <i>glissando</i>	Спосіб гри / предмет (чим грається)	Приклад
Вертикальне <i>glissando</i> (вгору, вниз)	паличками від маримби	Дж. Перейра, «Фрагменти з Мікелянджело» / « <i>Michelangelo Fragments</i> » для цимбалів соло, 2020 (IV)
	паличками від литавр (по демпферах)	М. Салкінд-Перл, «Лінії та сліди бажання» / « <i>Lines and traces of desire</i> » для скрипки та цимбалів, 2022 (III)
	металевою скріпкою (канцелярською)	Д. Копленд, «Поріг нашого тендітного тіла» / « <i>Threshold of our fragile body</i> » для скрипки та цимбалів, 2023
	двома гребінцями	1. М. Епштейн «Суцвіття» / « <i>Inflorescence</i> » для скрипки та цимбалів, 2023 (I). 2. М. Салкінд-Перл, «Лінії та сліди бажання» / « <i>Lines and traces of desire</i> » для скрипки та цимбалів, 2022 (II)
	гребінцем у правій руці	Н. Ширі, «Біль» / « <i>SAAR</i> » для скрипки та цимбалів, 2024
	кінським волосом (зі скрипкового смичка)	К. Мінніган «У бік Саутгейта» / « <i>Towards Southgate</i> » для цимбалів соло, 2023
	подушечками пальців (тільки вгору)	Е. Бонні, « <i>Erre L'omito</i> » для цимбалів соло, 2012
	пальцями обох рук (почергово)	Р. Хайнд, «О, з яких ниток зіткані води» / « <i>Oh What Weft are Woven the Waters</i> » для сопрано і 14-ти виконавців, 2017
	Нігтями	Дж. Сео, «Етюди» / « <i>Etudes</i> » для цимбалів соло, 2012 & 2015 (II)
Різнонаправлене	паличками від маримби в комбінації зі зворотною стороною паличок від маримби (вертикальне)	Дж. Перейра, «Фрагменти з Мікелянджело» / « <i>Michelangelo Fragments</i> » для цимбалів соло, 2020 (IV)
	у правій руці паличка від барабана грає згори вниз, у той час як ліва грає по струні зліва направо нігтями	Г. Шаріатзаде, «Риба» / « <i>Fish</i> » для скрипки та цимбалів, 2024
	двома медіаторами	Дж. Сео, «Етюди» / « <i>Etudes</i> » 2012 & 2015 (II)
	Монетами	К. де Гругт, «Телескоп мутанта» / « <i>Mutant Telescope</i> » для цимбалів соло, 2012
Зустрічне	почергове (горизонтальне) двома медіаторами	Б. Рояї, «Дві піщинки, що закарбували образ в куточку моєї пам'яті» / « <i>Two sands engraved an image in the corner of my memory</i> » для цимбалів соло, 2022

	електронними смичками (зустрічне горизонтальне)	Б. Рояї, «Дві піщинки, що закарбували образ в куточку моєї пам'яті» / « <i>Two sands engraved an image in the corner of my memory</i> » для цимбалів соло, 2022
Горизонтальне по струні	звотною стороною палички від литавр	1. Н. Ширі, «Біль» / « <i>SAAR</i> » для скрипки та цимбалів, 2024. 2. М. Салкінд-Перл, «Лінії та сліди бажання» / « <i>Lines and traces of desire</i> » для скрипки та цимбалів, 2022 (III)
	паличкою від ксилофона	М. Епштейн, «Суцвіття» / « <i>Inflorescence</i> » для скрипки та цимбалів, 2023 (VII)
	паличкою від барабана (ковзати по струнах)	Г. Шаріатзаде, «Риба» / « <i>Fish</i> » для скрипки та цимбалів, 2024
	металевою паличкою від трикутника, до якої прикріплено держак від цимбальних пальцяток / <i>scrape with triangle beater</i>	Дж. Перейра, «Фрагменти з Мікеляндрело» / « <i>Michelangelo Fragments</i> » для цимбалів соло, 2020 (IV)
	скляною трубкою та одночасним вдаренням пальцячкою	Д. Лазарєв, Сюїта для цимбалів соло «Стани душі та тіла» 2023, (III частина – «Питання»)
	двома медіаторами	Б. Рояї, «Дві піщинки, що викарбували зображення в куточку моєї пам'яті» / « <i>Two sands engraved an image in the corner of my memory</i> » для цимбалів соло, 2022
	електронними смичками	М. Епштейн, «Суцвіття» / « <i>Inflorescence</i> » для скрипки та цимбалів, 2023 (IV)
	скрипковим смичком (з одночасним притисканням металевої трубочки / <i>metal rod</i> та окремо <i>glissando</i> без трубочки із притисканням рукою)	Г. Шаріатзаде, «Риба» / « <i>Fish</i> » для скрипки та цимбалів, 2024
	Нігтями	П. Махайдік, «Вода прощає» / « <i>Water Forgives</i> » для цимбалів соло, 2005 / 2021
Бічне	звотною стороною пальцячки	Л. Донник, «Козацьке коло» для цимбалів соло, 1998
	медіаторами	Дж. Сео, «Етюди» / « <i>Etudes</i> » для цимбалів соло (2012 & 2015) (II)
	пучками двох великих пальців	П. Махайдік, «Вода прощає» / « <i>Water Forgives</i> » для цимбалів соло, 2005 / 2021

Висновки.

Здійснений аналіз підтвердив, що цимбальне виконавство перебуває на етапі переосмислення традиційних технік. Розширені техніки

починають активно впроваджуватися в новітньому репертуарі. У зв'язку із цим, постає потреба в чіткій диференціації нових прийомів за способом виконання, місцем виконання на інструменті, напрямом руху та звуковисотністю. У статті було проаналізовано 17 творів, які яскраво ілюструють розмаїття технік *glissando* (усього 27 типів *glissando* за напрямом руху, 25 типів за способом гри і 34 унікальні комбінації *glissando* залежно від предмета, яким вони виконуються, з урахуванням напрямку руху), а також виявлено звукозображальну функцію цих прийомів в програмній музиці.

Запропоновано типологію прийому *glissando* за такими критеріями:

1) **засіб виконання** – тобто предмети чи інструменти, якими воно здійснюється, зокрема:

1. палички від ударних інструментів (литаври, малого барабана, ксилофона, маримби, від трикутника з держакон від пальцятки);
2. пристрої / предмети від щипкових та смичкових інструментів (гітарний слайд – скляний і металевий, гітарний медіатор, кінський волос від смичка, електричний смичок, скрипковий смичок);
3. інші предмети (монетка, гребінець, канцелярська скріпка);
4. пальці (нігті, фаланга, кінчик, подушечки, пучки двох великих пальців);

2) **напрямок руху *glissando***, який, на нашу думку, є надзвичайно важливим критерієм:

- горизонтальне *glissando* (двома медіаторами, електронними смичками *EBow*, нігтями);
- вертикальне (двома гребінцями, паличками від литавр, кінським волосом);
- різнонаправлене (монетами, двома медіаторами, у правій руці паличка від барабану грає згори вниз, в той час як ліва грає по струні зліва направо нігтями);
- зустрічне (почергове (горизонтальне) двома медіаторами, електронними смичками (зустрічне горизонтальне));

- бічне *glissando* (зворотною стороною пальцятки, медіаторами, пучками двох великих пальців).

Сучасні твори для цимбалів підтверджують, що *glissando* стає одним із важливих прийомів, які збагачують виконавську палітру, а також служить одним з ключових засобів виразності і втілення програмності. Йдеться про розмаїття фізичних та емоційних станів та образів, зокрема смерті та зів'янення природи: рослин (М. Епштейн) та живих істот (Г. Шаріадзаде); нездійсненності бажань (М. Салкінд-Перл), крихкості і розпаду (Д. Копленд), згасання пам'яті, метафору швидкоплинності (Б. Рояї), душевного болю, який виснажує (Н. Ширі).

Перспективу дослідження складає вивчення ще одного параметру класифікації *glissando*, який детально не було розглянуто в цій статті, а саме – за місцем виконання на інструменті (залежно від зон діапазону, на яких *glissando* виконується). Цей критерій є надважливим як у втіленні програмного задуму, так і у формуванні звукового образу твору. Подальша робота також може здійснюватися в напрямі ґрунтовної класифікації інших прийомів розширених цимбальних технік.

ЛІТЕРАТУРА

- Аулова, А. С. (2024). Новітні тенденції цимбального репертуару ХХІ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 70, 99–121. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-7006>
- Аулова, А. С. (2025а). Гра медіатором у сучасному цимбальному репертуарі. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 85, 41–47. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-1-7>
- Аулова, А. С. (2025b). Термін «Пальцятки» в сучасному цимбалознавстві та його альтернативи. У: *Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції*, (сс. 396–403). Суми: Триторія.
- Баран, Т. (2008). *Цимбали та музичний професіоналізм*. Львів: Афіша.
- Лисенко, М. В. (1955). *Народні музичні інструменти на Україні*. М. Щоголь (ред.). Київ: Мистецтво.
- Мельничук, О. Ф. (упоряд.). (2009). *Слобожанський оберіг: навчально-педагогічний та концертний репертуар цимбаліста [Ноти]*. Рівне: Волинські обереги.

- Незовибатько О. Д. (1966). *Школа гри на українських цимбалах*. Київ: Мистецтво.
- Незовибатько, О. Д. (1976). *Українські цимбали*. Київ: Музична Україна.
- Теуту, І. П. (2014). Звуковий образ цимбал як автономний компонент транскрипторської діяльності. *Мистецтвознавчі записки*, 26, 106–114.
- Хоткевич, Г. М. (2012). *Музичні інструменти українського народу*. (Друга ред.). (Упоряд. О. Савчук, післямови І. Мацієвський, В. Мішалов, М. Хай). Харків: вид. Олександр Савчук. (Серія «Слобожанський світ», вип. 4).
- Bonny, E. (2012). Erre L'otmito. For Cimbalom. [Score, unpublished].
- Copeland, D. (2023a). Darcy Copeland, composer. <https://www.darcycopeland.com/about-3>
- Copeland, D. (2023b). Threshold of our fragile body. *Lamnth*. <https://www.youtube.com/watch?v=We9OMjrQAvA>
- Epstein, M. (1990–2025). Marti Epstein. *Bio*. <https://martiepstein.com/bio-2>
- Epstein, M. (2023). Inflorescence. *Lamnth*. <https://www.youtube.com/watch?v=lmV4Y-TsPbk>
- Hartunian, L. (2016–2020). Lilit Hartunian. *Bio*. <https://lilithartunian.com/bio>
- Lamnth. About (2025). <https://www.lamnth.com/about>
- Royae, B. (2022). Two sands engraved an image in the corner of my memory. For solo cimbalom. *Lamnth*. <https://www.youtube.com/watch?v=N0ZjthvTACU>
- Salkind-Pearl, M. (2022a). Lines and traces of desire. *Lamnth*. <https://www.youtube.com/watch?v=8Ti7M-ZGY4A>
- Salkind-Pearl, M. (2022b). *Mischa*. <https://www.mischasalkindpearl.com/mischa>
- Schilling, G. (Ed.) (1836). *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. 3. Stuttgart: F. H. Köhler. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10600491?page=4,5>
- Shariatzaden, G. (2024). Fish. *Lamnth*. <https://www.youtube.com/watch?v=gdn--ovcRN0>
- Shariatzaden, G. (2025). *Bio*. <https://golnazshariatzadeh.com/Bio>
- Shiri, N. (2023). Composer and Improviser. <https://niloufarshiri.com/lessons/>
- Shiri, N. (2024). SAAR. *Lamnth*. <https://www.youtube.com/watch?v=zWjenlDY5HQ>
- Tolle, N. (2025). Cimbalom. <https://www.nicholastolle.com/composer-s-guide>
- Webster, J. (2013). *Creating and Performing New Australian Works on the Hungarian Concert Cimbalom*. (PhD diss.). Edith Cowan University. Joondalup, Western Australia. <https://ro.ecu.edu.au/theses/614>

REFERENCES

- Aulova, A. S. (2024). New trends in the cimbalom repertoire of the 21st century. *Problems of Interaction of Arts, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 70, 99–121. <https://doi.org/10.34064/khnum1-7006> [in Ukrainian].
- Aulova, A. S. (2025). Playing with a Plectrum in Contemporary Cimbalom Repertoire. *Current Issues of the Humanities*, 85, 41–47. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-1-7> [in Ukrainian].
- Aulova, A. S. (2025b). The term “Paltsiatky” in contemporary cimbalom studies and its alternatives. In *The Power of Art: Musical, Theatrical and Art History Articulations*, (pp. 396–403). Sumy: Trytoriia.
- Baran, T. (2008). *The Cimbalom and Musical Professionalism*. Lviv: Afisha [in Ukrainian].
- Bonny, E. (2012). Erre L'otmito. For Cimbalom. [Score, unpublished].
- Copeland, D. (2023a). Darcy Copeland, composer. <https://www.darcycopeland.com/about-3> [in English].
- Copeland, D. (2023b). Threshold of our fragile body. *Lamnth*. <https://www.youtube.com/watch?v=We9OMJrqAvA> [in English].
- Epstein, M. (1990–2025). Marti Epstein. *Bio*. <https://martiepstein.com/bio-2> [in English].
- Epstein, M. (2023). Inflorescence. *Lamnth*. <https://www.youtube.com/watch?v=lmV4Y-TsPbk> [in English].
- Hartunian, L. (2016–2020). Lilit Hartunian. *Bio*. <https://lilithartunian.com/bio> [in English].
- Khotkevych, H. M. (2012). *Musical Instruments of the Ukrainian People*. (2nd ed.). (Compiled by O. Savchuk, afterwords by I. Matsiyevskiy, V. Mishalov, & M. Khai. Kharkiv: Publisher Oleksandr Savchuk. [in Ukrainian].
- Lamnth. About (2025). <https://www.lamnth.com/about> [in English].
- Lysenko, M. V. (1955). *Folk Musical Instruments in Ukraine*. (Edited by M. Shchogol). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Melnychuk, O. F. (2009). *Slobozhanskyi Talisman: Educational, Pedagogical and Concert Repertoire for Cimbalom Players*. Rivne: Volynski Oberihy [in Ukrainian].
- Nezovybatko, O. D. (1976). *Ukrainian Cimbals*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Nezovybatko, O. D. (1966). *School of Playing the Ukrainian Cimbalom*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Royae, B. (2022). Two sands engraved an image in the corner of my memory. For solo cimbalom. *Lamnth*. <https://www.youtube.com/watch?v=N0ZjthvTACU> [in English].

- Salkind-Pearl, M. (2022a). Lines and traces of desire. *Lamnth*. <https://www.youtube.com/watch?v=8Ti7M-ZGY4A> [in English].
- Salkind-Pearl, M. (2022b). *Mischa*. <https://www.mischasalkindpearl.com/mischa> [in English].
- Shariatzaden, G. (2025). Golnaz Shariatzadeh. *Bio*. <https://golnazshariatzadeh.com/Bio> [in English].
- Shariatzaden, G. (2024). Fish. *Lamnth*. <https://www.youtube.com/watch?v=gdn--ovcRN0> [in English].
- Schilling, G. (Ed.). (1836). *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst [Encyclopaedia of the Complete Musical Sciences, or a Universal Lexicon of the Art of Music]*. Vol. 3. Stuttgart: F. H.Köhler. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10600491?page=4,5> [in German].
- Shiri, N. (2023). Composer and Improviser. <https://niloufarshiri.com/lessons/> [in English].
- Shiri, N. (2024). SAAR. *Lamnth*. <https://www.youtube.com/watch?v=zWjenLDY5HQ> [in English].
- Tolle, N. (2025). Cimbalom. <https://www.nicholastolle.com/composer-s-guide> [in English].
- Webster, J. (2013). *Creating and Performing New Australian Works on the Hungarian Concert Cimbalom*. (PhD diss.). Edith Cowan University. Joondalup, Western Australia. <https://ro.ecu.edu.au/theses/614> [in English].
- Teutu, I. P. (2014). The sound image of the cimbalom as an autonomous component of transcriptional activity. *Art Studies Notes*, 26, 106–114 [in Ukrainian].

Anna Aulova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Ukrainian and Foreign Music History
e-mail: anna.aulova@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0002-3646-9666

The technique of glissando in the modern cimbalom repertoire

Statement of the problem. *Cimbalom performance has entered a new phase of development, marked by the expansion of traditional techniques and the emergence of new ones. While isolated examples appeared in the late 20th century, the 21st century brought a surge in innovation and the development of notational methods. These extended techniques often result from close collaboration between composers and performers. However, the boundary between standard and extended techniques remains unclear, complicating their classification. This issue is further*

exacerbated by the lack of precise terminology in Ukrainian cimbalom studies, particularly for techniques such as pizzicato and glissando. This calls for deeper analysis and clarification of their function in contemporary repertoire.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the research is to differentiate between standard and extended glissando techniques within the contemporary cimbalom repertoire. These techniques are vividly represented in the works of Marti Epstein, Misha Salkind-Pearl, Darcy Copeland, Golnaz Shariatzaden, Bahar Royae, and Niloufar Shiri, and are analyzed in this article for the first time. The study employs historical method to analyze the specifics of the development of the cimbalom repertoire in the late 20th and early 21st centuries performance-based method to identify innovative playing techniques in cimbalom works and the peculiarities of sound production comparative method to compare different compositions in terms of the application of various techniques semantic method to determine the expressive meaning of performance techniques and their role in realizing programmatic intent and organological method to explore the methods of executing glissando on the cimbalom in relation to its structural features. The novelty of this research lies in the comprehensive classification of new types of glissando.

Research results and conclusion.

This article examines traditional glissando performance techniques and develops their typology based on several categories, reflecting current trends in contemporary cimbalom repertoire. The typology was developed according to the following criteria: the playing implement or body part used, the location on the instrument (register / zone), and the direction of the glissando (horizontal, vertical, lateral, multidirectional, converging).

This analysis made it possible to identify about thirty types of glissando types, underscoring the significance of this technique in modern repertoire. It not only illustrates the active exploration of cimbalom sound possibilities but also highlights the pursuit of nuanced articulation of the composer's intent.

Keywords: cimbalom repertoire; 20th–21st century music; cimbalom performance; extended performance techniques; cimbalom; contemporary trends; glissando technique.

Стаття надійшла до редакції 15 травня 2025 року

Розділ 2.

МУЗИЧНИЙ ТЕКСТ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

782.089.1:78.071.1(450):781.68

DOI 10.34064/khnum1-75.12

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
ORCID iD: 0009-0002-7400-9246

**Специфіка лібрето опери Дж. Верді «Трубадур»
як інтерпретаційний чинник**

Оперна творчість Дж. Верді, завдяки яскравому й художньо переконливому музичному матеріалу, жанровій багатогранності та глибокому психологізму є важливою складовою світового оперного мистецтва. Саме тому твори митця стали об'єктом різнобічного вивчення музикознавцями протягом багатьох десятиліть. Утім, деякі опери Дж. Верді через свої особливості потребують більш детального розгляду, серед них і популярний у виконавців і слухачів «Трубадур». Завдяки специфіці лібрето, деякі інтерпретаційні аспекти цієї опери й досі вимагають більш детального аналізу, що й зумовлює наукову новизну пропонованого дослідження та, власне, його мету: визначити мотиваційну основу (насамперед роль мотиву помсти) становлення образу героїні опери – Азучени – та висвітлити шляхи його сценічного відтворення у виконавських інтерпретаціях. Як приклад, обрано дві віддалені за часом сценічні постановки, що дозволило простежити динаміку режисерського бачення образу Азучени в концепції опери. Сюжетно-драматургічний, компаративний, виконавський та режисерський аналіз обраного для дослідження матеріалу дозволив дійти висновку, що образ Азучени в різних постановках «Трубадура» Дж. Верді не трансформується, оскільки наявний у лібрето мотив помсти героїні залишається його сутнісною основою, а збагачується новими рисами на концептуальному рівні, що дає можливість значно поглибити й наситити новими смисловими акцентами зміст оперної вистави.

Ключові слова: опера «Трубадур»; Азучена; оперна драматургія; оперна режисура; виконавська інтерпретація; режисерська інтерпретація.

Постановка проблеми.

Спадщина Дж. Верді за тривалий час побутування на оперній сцені була досить ґрунтовно розглянута в музикознавчій літературі. У різних за масштабами наукових розвідках репрезентовані питання, що стосуються музичної мови, драматургічно-композиційних особливостей, історії написання окремих опер, суто сюжетної складової сценічних творів композитора. Зокрема, на сьогоднішній день існує чимало матеріалів, присвячених саме опері «Трубадур», яка належить до когорти чи не найпопулярніших творів композитора. Утім, внаслідок специфічності лібрето згаданої опери, особливостей його логіки, значна кількість аналітичних аспектів і досі залишається поза увагою музикознавців. До подібних «білих плям» належить визначення мотивації поведінки центральної героїні опери, Азучени, розуміння образу якої безпосередньо впливає на створення нових інтерпретаційних моделей вистави, і, відповідно, сприяє більш повному й глибокому розкриттю змісту музичного шедевра Дж. Верді.

Мета статті – визначити мотиваційну основу становлення образу Азучени, насамперед роль мотиву помсти, що стає рушієм сюжетної дії, та висвітлити специфіку відтворення її образу в сценічних інтерпретаціях (на прикладі двох вистав, обраних за критеріями, що дозволяють повніше розкрити проблематику цієї розвідки).

Методологія дослідження. У статті застосовано комплекс дослідницьких методів, а саме: сюжетно-драматургічний аналіз для визначення особливостей лібрето твору; компаративний метод задля з'ясування відмінностей режисерських версій опери; виконавський та режисерський аналіз, що уможливило визначення смислових акцентів та ключових моментів інтерпретації образу Азучени в контексті концепції оперної вистави.

Останні дослідження та публікації. Загальну й біографічну інформацію щодо Дж. Верді та розвитку оперного мистецтва в цілому можна знайти, зокрема, в книзі Чарльза Осборна «Компаньйон любителя опери» (Osborne, 2007). Наявні також і спеціальні статті, що висвітлюють як композицію власне опери «Трубадур», так і її сюжет,

систему персонажів тощо. Одночасно до обох названих груп належать статті В. Драбкіна (Drabkin, 1982) – саме він визначає, що Азученою керує вибір між «*amor filiale*» та «*amor materno*» – та Ф. Фрідхайма (Friedheim, 1973), який пропонує новий підхід до усвідомлення лібрето опери. Положення цих статей і розвиває запропоноване дослідження. Вивченню структури опери «Трубадур» присвячена й робота Р. Паркера (Parker, 1982). Розуміння специфіки режисерської діяльності спирається на статтю В. Кочеткова (Кочетков, 2021). Успішному аналізу режисерських концепцій сприяє й застосування методики Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2017).

Наукова новизна дослідження. Запропонована стаття доповнює дослідження сюжету опери та її дійових осіб, надає подальший розвиток вивченню психології й мотивації одного з ключових персонажів твору – Азучени, вдаючись до поглибленого аналізу її образу та варіантів його трактування, що й є *інноваційною частиною* цієї розвідки.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Опера Джузеппе Верді «Трубадур» («*Il Trovatore*»), яка була написана ним у 1852-му та вперше поставлена в 1853 році, має дещо неоднозначний статус у оперному доробку композитора. З одного боку, ця опера, безумовно, є невід’ємною складовою популярного оперного репертуару. З іншого, твір був неоднозначно оцінений критиками, що стосувалося як надміру ускладненого сюжету, так і власне структурної побудови опери. Можливо, однією з причин подібних недоліків стала передчасна смерть С. Каммарано, якому Дж. Верді спочатку запропонував написати лібрето «Трубадура» за однойменною п’єсою іспанського драматурга романтичного напрямку Антоніо Гарсія Гутьєрреса. На жаль, сьогодні Сальваторе Каммарано – талановитого поета й драматурга – згадують нечасто, хоча він є автором близько 40 лібрето, зокрема й опер Дж. Верді («Альзіра», «Битва при Леньяно» «Луїза Міллер»), а однією з його відомих робіт є лібрето «Лючії ді Ламмермур» Г. Доніцетті. Отже, завершив роботу над лібрето «Трубадура» молодий поет Леоне Бардаре, відомий майже винятково завдяки цій роботі (Osborne, 2007: 499).

Більше того, навіть Сальваторе Каммарано спочатку не виявив великого зацікавлення «Трубадуром» з огляду на цензурні перепони. Проте він все ж зробив чернетку лібрето, яку композитор вважав незадовільною, написавши Каммарано, що краще відмовитися від ідеї «*“El trovador”*», якщо в своїй опері вони не збережуть “усіх новітніх та химерних” ознак п’єси» Гутьєрреса (цит. за: Osborne, 2007: 499). Тому можна констатувати, що робота над лібрето відбувалася в дуже складних умовах, які виникли через вимогливість композитора, лише часткове розуміння лібретистом творчого завдання і, зрештою, через заміну власне лібретиста у зв’язку з передчасною смертю С. Каммарано.

З листа композитора, в якому він пропонує С. Каммарано взятися до роботи на сюжет іспанського драматурга, можна дізнатися про первісний задум Дж. Верді щодо назви опери та її головного персонажа: «В опері буде дві жіночі ролі. Перша, циганка, жінка незвичайного характеру, ім’ям якої я хочу назвати оперу. Друга роль – другорядна співачка» (Werfel & Stefan, 1942: 149–150). Тобто первинною ідеєю було назвати оперу «Азучена», бо в п’єсі А. Г. Гутьєрреса циганка має саме це ім’я (Gutiérrez, 2006). Сукупно з тим, яку провідну роль у розвитку сюжету опери відіграє Азучена, це змушує сприймати саме її як головного персонажа, що суперечить оперній традиції, згідно з якою головні дійові особи включені в любовну лінію.

Подібне визначення ролі Азучени загалом збігається з тим, яке надається в дослідженнях, що присвячені висвітленню сюжету та структурної побудови «Трубадура». Так, Вільям Драбкін у статті «Персонажі, тональні співвідношення та тональна структура “Трубадура”» починає аналіз образів дійових осіб опери саме з Азучени, після обґрунтування, що саме вона є «головним характером, по суті – темою опери» (Drabkin, 1982: 144). Автор дуже слушно визначає дві головні рушійні сили характеру Азучени – «*amor filiale*, яка спонукає її помститися за жорстоку смерть її матері, та *amor materno*, яка представлена її любов’ю до Манріко» (Drabkin, 1982: 145). На жаль, автор не розвиває свої думки стосовно співвідношення цих двох *amori*, таким чином залишаючи це питання відкритим.

Докладний аналіз лібрето опери дає змогу впевнитися, що провідна роль у згаданому протистоянні мотивів належить саме *amor filiale*, бо саме під її впливом Азучена діє. Прояви іншої любові, *amor materno*, є досить обмеженими – це лише порятунок Манріко Азученою, про що Манріко оповідає в першій сцені другої дії (наче компенсуючи відхід від ідеї дати опері назву «Азучена», Дж. Верді називає другу дію «Циганка»). Проявів же *amor filiale* значно більше. Так, перший номер Азучени, «*Stride la vampa!*» розкриває її образ саме із цього боку. Більше того, героїня повторює останні слова своєї матері, «Помстися за мене!», що викликають показову реакцію Манріко: «Знову ця загадкова фраза».

У дуєті з Манріко Азучена не відкриває йому правди про його походження, а тільки сіє сумніви (мотив сумнівів та хибних здогадок є широко розповсюдженим в романтичній опері, від «Пуритан» В. Белліні та «Лючії ді Ламмермур» Г. Доніцетті до «Лоенгріна» Р. Вагнера). Спочатку героїня каже, що вона кинула у вогнище сина Графа ді Луни, потім – що власного сина, та майже одразу розповідає Манріко, що вона його мати, і на його репліку «Так ти ж казала...» відповідає, що точно не пам'ятає та додає: «Чи не була я тобі ніжною матір'ю?», маніпулюючи тим самим почуттям синовнього обов'язку Манріко. Отже, вже під час першої появи Азучени на сцені стає зрозумілим: під впливом своєї *amor filiale* вона вдає *amor materno* з однією метою – аби маніпулювати почуттями Манріко. І саме тому останній, перебуваючи під впливом *amor filiale*, потрапляє в полон, звідки живим не повертається.

Перебування Азучени в полоні воїнів Графа ді Луни теж може бути розглянутим з різних ракурсів. Протягом опери героїня не раз стверджує, що дуже довго мандрувала по Біскаї; водночас її розшукували чи не з моменту втрати її матері. І в полоні вона опинилася якраз тоді, коли Манріко досяг своєї мети, збираючись побратися з Леонорою. Пояснень такого збігу можна надати щонайменше три. По-перше, це парадоксальна, алогічна природа лібрето. Ф. Фрідхайм, відзначаючи його специфічність, зауважує, що лібрето варто не

критикувати, а зрозуміти його основну рису, яку дослідник називає «відображенням життя як плутанини або сумбуру (*confusion*)» (Friedheim, 1973: 408), що й ілюструє абсурдність сцени в першій дії. Автор стверджує: факт, що Леонора прийняла Графа ді Луну за Манріко, не несе жодного змістового навантаження, бо ця помилка миттєво виправляється. Отже, вона «втілює атмосферу, в якій розгортаються події, що поглинає всіх дійових осіб. І в загальному плані, і в дрібних та нелогічних деталях лібрето показує, що життя ірраціональне, що немає сенсу планувати, бо плани не реалізуються» (Friedheim, 1973: 408). При всій далекоглядності такої позиції, не можна не відзначити, що фактично дослідник приписує «Трубадуру» риси опери, в широкому сенсі, комічної, а конкретно – фарсу, хоча це явно суперечить драматичному характеру сюжету.

Інше пояснення раптового полону Азучени є типовим для оперних лібрето: це фатальний збіг, який стався, бо це необхідно для розвитку сюжету. Фатальні випадковості досить властиві оперним сюжетам (наприклад, буря, яка змушує Джильду шукати прихистку в будинку Спарафучіле). Але є й третє можливе пояснення, яке чітко корелює із сутністю дійових осіб та подальшим розвитком подій. Це пояснення полягає в тому, що Азучена хотіла потрапити в полон, бо була впевнена в силі *amor filiale* Манріко, який прийде її рятувати.

Дізнавшись про полонення Азучени, Манріко миттєво робить фатальний вибір між синовньою любов'ю – *amor filiale* – та романтичним коханням до Леонори (для однотипності назовемо його *amore romantico*) на користь першої. Це пояснення є більш правдоподібним з огляду на низку фактів. По-перше, навіть після ув'язнення Манріко Азучена говорить з ним тільки про себе, не висловлюючи жодного жалю з приводу того, що її «син» також в неволі; більше того, віддає йому накази («Захисти свою матір!») та мучить його розмовами про свою смерть. Тобто вже на цьому етапі геть немає проявів її материнської любові, *amor materno*. По-друге, після повідомлення про страту Манріко Азучена ніяк не виражає свого жаху, який мала б відчувати мати. Вона промовляє лише дві короткі репліки: «Він був

твоїм братом» (адресовану Графу ді Луні) та «Мати, за тебе помстилася!» (поки Манріко ведуть на страту, вона імітує стурбованість, аби не порушити ходу подій). Із цього випливає: Азучена – єдина в цій історії, хто досяг своєї мети, що повною мірою відповідає її статусу центрального персонажа. Відповідно, захват у полон Графом ді Луною став для циганки частиною її шляху до успіху, тому значно логічніше розглядати його як заплановану подію.

Таким чином, образ Азучени найдоцільніше розглядати як типову оперну фігуру месника, що є досить рідкісним для головної жіночої ролі. Безумовно, мотив помсти та одержимості нею є доволі поширеним у творчості Дж. Верді, адже Ріголетто в однойменній опері також мститься за честь своєї доньки, однак між згаданими творами є суттєва відмінність. По-перше, помста Ріголетто, на відміну від помсти Азучени, є невдалою та стає найбільшою трагедією героя. Але важливішою є друга відмінність: Ріголетто не шукає відплати від самої першої своєї появи на сцені, тоді як Азучена вже починає свій шлях в опері з наміру помститися, реалізуючи його наприкінці дії. Це дає підстави розглядати «Трубадура» саме як «драму помсти» (хоча в оглядовій статті на сайті Англійської національної опери «Ріголетто» теж фігурує як «трагічна історія ревнощів, помсти та жертви») (English National Opera, n.d.).

Якби історія Азучени підпадала під канони оперного жанру, глядачі мали б побачити загибель героїні, бо в неї не було можливості врятуватися з полону Графа ді Луни. Але для Дж. Верді та обох його лібретистів подальша доля Азучени не має жодного значення: важливо тільки показати тріумф героїні, здійснення справи її життя. Тому цілком ймовірно, що помста стала для Азучени *idée fixe*, після реалізації якої ніщо інше вже не має сенсу. Це дозволяє спростувати думку Ф. Фрідхайма про те, що «всі персонажі проживають серію не пов'язаних між собою моментів, бо наступний момент приносить несподіване переривання чи рух подій у зворотному напрямі» (Friedheim, 1973: 408). Таке твердження є актуальним для всіх дійових осіб, крім власне Азучени.

Подібна складність сюжету «Трубадура», проблема визначення головного персонажа та виключна багатомірність образу Азучени створюють надзвичайно широке поле можливостей для сценічної інтерпретації твору, розмаїття можливих комунікативних стратегій, за Ю. Ніколаєвською (2017). Наприклад, простором для режисерської та акторської інтерпретації образу Азучени є її подальша доля. У деяких постановках героїня падає мертвою, чим підкреслюється вичерпаність її життя зі здійсненням помсти. Є постановки, де Азучену ведуть на страту, тобто режисер домислює цю складову історії циганки, чим дещо зміщує акценти, бо, як було показано вище, вона не мучениця, а месниця. Є й такі сценічні рішення, в яких не показані радикальні зміни статусу героїні, тобто підкреслюється її перемога. Можливим варіантом є показ розпачу й горя Азучени, висвітлення її образу як матері, що втратила сина. І все це розмаїття варіантів торкається лише сценічної дії під час останніх кількох реплік, тому очевидно, що можливостей представити Азучену в її розвитку протягом трьох дій опери ще більше.

Насамперед визначимо використання термінології. У цій статті переважно вживатиметься термін «режисерська інтерпретація», попри те, що увага акцентується на втіленні образу саме співачкою. Причиною подібного вибору є роль режисера в постановці. В. Кочетков у статті «Режисерська інтерпретація у сучасному просторі» зазначає: «При тому, що він є ключовою фігурою дійства..., режисер залишається невидимим для широкої глядацької аудиторії... Від режисера вимагається розуміння не тільки суто своєї специфіки роботи, але й роботи кожного учасника» (Кочетков, 2021: 328). Тобто саме режисер визначає сценічну поведінку кожного персонажа, його роль у цілому, те, якими новими гранями гратиме його образ саме в цьому конкретному спектаклі. Співак зобов'язаний або ж виконувати вказівки режисера, навіть якщо вважає їх недоречними чи такими, що суперечать сутності образу, або ж мусить взагалі відмовитися від участі у виставі. Безумовно, співак може вступити з режисером в дискусію, запропонувати свої аргументи, але останнє слово завжди залишається

за постановниками. Тому вважатимемо, що всі дії виконавиць партії Азучени продиктовані саме режисерами, а не власне виконавськими трактуваннями образу.

Як матеріал для розгляду в цій розвідці обрано дві постановки опери «Трубадур»: Австралійської опери в Сідней, 1983 року, та *Opéra Royal de Wallonie-Liège*, 2018. Така значна хронологічна відстань між обраними виставами не є випадковою, вона дає можливість розглянути зміни і в підході до оперної режисури як такої, і зміни в трактуванні ролі Азучени.

Постановка Австралійської опери 1983 року відома тим, що партію Леонори в ній виконувала славнозвісна Джоан Сазерленд; роль Азучени зіграла Лауріс Елміс, режисер вистави – Елайджа Мошинський, художник-декоратор – Сідней Нолан (Opera Australia, n.d.). Привертає увагу інтернаціональне походження тандему режисера та співачки: Е. Мошинський народився в Шанхаї, а Л. Елміс – у Австралії. Лауріс Елміс виконувала ролі, призначені для різних голосів: контральто (Місіс Седлі в «Пітері Граймсі» та Лукреція у «Згвалтованій Лукреції» Б. Бріттена, Ерда в «Зигфріді» Р. Вагнера, Гризельда в однойменній опері Дж. Бонончіні, Ульріка в «Балі-маскарад» Дж. Верді, Принцеса в «Сестрі Анжеліці» та Зіта в «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні, та ін.), драматичне мецо-сопрано (Фріка у «Валькірії» Р. Вагнера) та власне мецо-сопрано (Кармен в однойменній опері Ж. Бізе, Амнеріс в «Аїді» та Азучена в «Трубадурі» Дж. Верді, Льюдяна Королева у «Волинщику Шванді» Я. Вайнбергера, Фругола в «Плащі» Дж. Пуччіні).

У запропонованій версії образ Азучени побудований на контрасті скутості та руху, динаміки та статичності. У своїй пісні на початку другої дії вона абсолютно нерухома, сидить в кріслі з червоною оббивкою, що в контексті її розповіді явно символізує полум'я, в якому згоріла її мати-циганка. Протягом дуєтної сцени з Манріко Азучена не встає з крісла, і в пісні, і в розповіді. Її дії зводяться до нахилів голови, закривання обличчя руками, але найголовнішим засобом акторської гри є її міміка – нерухомий та відсторонений погляд у залу, що має

передати стан *idée fixe*, продиктований жагою помсти. Утім, коли до Манріко приходить вісник, а сам він реагує на його послання вигуком «О, Небо!», Азучена раптово встає, неначе прокидаючись, чим розвінчує ілюзію своєї «нерухомості».

Контраст руху та статичності меншою мірою виражений, але все ж присутній у сцені допиту Азучени Графом ді Луною. Під час своєї розповіді циганка завмирає на одному місці, хоча до цього досить активно пересувалася по сцені, і починає рухатися, лише коли намагається втекти, після чого кличе на допомогу Манріко. Дзеркально симетричною до першої є сцена Азучени з Манріко в останньому акті, де героїня спочатку рухається по сцені, а потім сідає в крісло, після репліки «Захисти свою матір!», тобто з моменту, коли вона знову починає маніпулювати Манріко – перехід від рухомого до нерухомого стану немов позначає цей новий етап її шляху до єдиної важливої для неї цілі – помститися за смерть матері.

Взагалі основна тенденція, пов'язана з нерухомістю Азучени, в якій відбиваються особливості лібрето, досить чітко позначена режисером. Так, в драматургії опери значну роль відіграють розповіді про минуле, спомини тощо. І щоразу, коли Азучена розповідає про події, що вже сталися, вона або сидить, або стоїть без руху. Тобто режисер встановлює доволі просту закономірність: звертання до минулого передбачає статуарність Азучени. Ця логіка зберігається до останніх секунд вистави: після страти Манріко Азучена не встає, бо обидві її останні репліки стосуються якраз минулого. Відповідно, циганці вже немає для чого підводитися з крісла, оскільки мета її життя досягнута.

Друга постановка, *Opéra Royal de Wallonie-Liège*, хоча є відносно новою (2018), все ж зберігає певну вірність оригінальному задуму Дж. Верді: дія не перенесена ані в наші дні, ані в екзотичні країни, як часто буває в сучасному режисерському театрі. Режисером вистави є Деніель Орен, який до того працював у провідних оперних театрах світу з найбільш відомими співаками, серед яких – Л. Паваротті, Х. Каррерас, Д. Дамрау та інші (Oren, n.d.). Роль Азучени виконала Віолетта Урмана, мецо-сопрано, яка народилася в Литві. Згідно

зі списком її ролей на персональному веб-сайті (Urmana, n.d.), співачка здебільшого обирає саме мецо-сопранові ролі, хоча виконує й контральтові (наприклад, Ульріки в «Балі-маскараді» Дж. Верді). Віолетта Урмана має досить сильний голос з багатим тембром, значним діапазоном і драматичним потенціалом, що робить її виконавицею, повністю відповідною ролі Азучени. У її інтерпретації Азучена – сильна, впевнена в собі жінка, яка невпинно йде до своєї мети. Завдяки яскравому акторському таланту співачці вдається рельєфно показати всі засоби маніпуляції Азучени: від ніжності до жорстокості, від відчайдушних прохань до наказів. Крім того, співачка миттєво переключається з однієї емоції, одного стану на інший.

Однак у розгляданій постановці присутнє й переосмислення образу Азучени, оскільки це досить властиво сучасній оперній практиці. Проте режисерське рішення є максимально коректним стосовно оригіналу. У постановці показано ще один вимір внутрішнього світу Азучени, пов'язаний з ідеєю помсти як рушійної сили, що керує її діями. В останньому акті опери, коли циганка перебуває в ув'язненні поруч з Манріко та майже в маренні обіцяє йому щасливе подальше життя, ці слова вона адресує не безпосередньо Манріко, а імітації ляльки, яку вона зробила з якогось ганчір'я. Тобто режисер фокусує увагу на тому, що внаслідок спроби помститися Азучена все ж спалила власне дитя, і ця жахлива втрата не дає їй спокою. Наприкінці опери сценічна поведінка Азучени додатково переконує, що загибель Манріко була її метою, а не випадковістю. Згідно з лібрето, Граф ді Луна повідомляє, що Манріко вбито. У розгляданій постановці ді Луна стоїть трохи подалі від вікна, Азучена ж, навпаки, дивиться у вікно. У момент повідомлення про страту стається найбільша зміна в емоційному стані героїні: майже істерика й агресія, коли вона кидає графові репліку про загибель його брата, разом із наступним вигуком: «Мати, за тебе помстилася!» перетворюються на тріумфальну бурхливу радість – циганка переможно підіймає руки догори, починає кружляти та сміятися. Тобто підкреслюється, що всі слова та дії

Азучени до цього були неправдивими, оманливими, і тільки зараз вона нарешті, після довгих років, може у всьому зізнатися.

Висновки.

Таким чином, у межах цієї розвідки показано, що Азучена – центральний образ опери Дж. Верді «Трубадур», а її основна мотивація – помста за матір. Визначено, що героїня, з одного боку, вагається (або робить вигляд) між *amor filiale* та *amor materno*, а також маніпулює *amor filiale* для втілення свого плану. Виявлено, що в двох розглянутих постановках опери образ Азучени не переосмислюється, а збагачується на концептуальному рівні: в австралійській – це контраст статичності та динаміки як відповідник опозиції «минуле – теперішнє»; у французькій – акцент на додатковому мотиві помсти Азучени, за її справжнього сина (тобто справжнє *amor materno* проти вдаваного *amor materno*). Крім того, по-різному показана її поведінка після останніх слів: в першій версії це очевидне розслаблення, в другій – безконтрольні рухи в стані тріумфальної радості, що в обох випадках красномовно свідчить про те, що мету героїні досягнуто – помста відбулася. Отже, визначення «драма помсти» щодо опери Дж. Верді «Трубадур» видається цілком переконливим.

Перспективи подальших досліджень в обраному напрямку полягають в розгляді сценічних інтерпретацій образу Азучени в інших постановках, зокрема тих, що вдаються до радикального переосмислення характеру персонажів або часопростору вистави.

ЛІТЕРАТУРА

- Кочетков, В. (2021). Режисерська інтерпретація у сучасному просторі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 21, 324–332. <https://doi.org/10.33287/222148>
- Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 46, 94–110.
- Drabkin, W. (1982). Characters, Key Relations and Tonal Structure in “Il trovatore”. *Music Analysis*, 1(2), 143–153. <https://doi.org/10.2307/854125>
- English National Opera. (n.d.). Discover Rigoletto. <https://www.eno.org/operas/rigoletto/>

- Friedheim, P. (1973). Formal Patterns in Verdi's "Il Trovatore. *Studies in Romanticism*, 12(1), 406–425. <https://doi.org/10.2307/25599872>
- Gutiérrez, A. G. (2006). El Trovador. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://www.almendron.com/artehistoria/wp-content/uploads/2014/05/trovador.pdf>
- Opera Australia (n.d.) Il Trovatore (1983). <https://tv.opera.org.au/programs/il-trovatore>
- Oren, D. (n.d.). Biography. <https://www.daniel-oren.com/#!/biography>
- Osborne, Ch. (2007). *The Opera Lover's Companion*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Parker, R. (1982). The Dramatic Structure of "Il trovatore. *Music Analysis*, 1(2), 155–167. <https://doi.org/10.2307/854126>
- Urmana, V. (n.d.). Current roles. <https://www.violetaurmana.com/current-roles>
- Werfel, F. & Stefan, P. (Eds.). (1942). *Verdi. The man in his letters*. (Translated by E. Downes). New York: L B. Fischer. <https://archive.org/details/verdimaninhislet0000gius/page/n7/mode/2up>

REFERENCES

- 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].
- English National Opera. (n.d.). Discover Rigoletto. <https://www.eno.org/operas/rigoletto/> [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].
- Gutiérrez, A. G. (2006). El Trovador. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://www.almendron.com/artehistoria/wp-content/uploads/2014/05/trovador.pdf> [in Spanish].
- Kochetkov, V. (2021). Director's interpretation in modern space. *Musicological thought of Dnipropetrovsk region*, 21, 324–332. <https://doi.org/10.33287/222148> [in Ukrainian].
- Nikolayevska, Yu. V. (2017). A communicative strategy as an important issue in interpretology. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 46, 94–110 [in Ukrainian].
- Opera Australia (n.d.) Il Trovatore (1983). <https://tv.opera.org.au/programs/il-trovatore> [in English].
- Oren, D. (n.d.). Biography. <https://www.daniel-oren.com/#!/biography> [in English].
- Osborne, Ch. (2007). *The Opera Lover's Companion*. New Haven, CT: Yale University Press [in English].
- Parker, R. (1982). The Dramatic Structure of "Il trovatore. *Music Analysis*, 1(2), 155–167. <https://doi.org/10.2307/854126> [in English].

- Urmana, V. (n.d.). Current roles. <https://www.violetaurmana.com/current-roles> [in English].
- Werfel, F. & Stefan, P. (Eds). (1942). *Verdi. The man in his letters*. (Translated by E. Downes). New York: L B. Fischer. <https://archive.org/details/verdimaninhislet/0000gius/page/n7/mode/2up> [in English].

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

The specificity of the libretto of G. Verdi's Opera "Il Trovatore" as an interpretive factor

Statement of the problem. The operatic work by G. Verdi is considered to be quite thoroughly studied in terms of musical language, specifics of composition and dramaturgy, the history of the creation of operas and purely plot studies. Nevertheless, due to the peculiarities of the libretto of Verdi's "Il Trovatore", much in this opera has remained beyond the attention of scholars. In particular, such terra incognita include the definition of who is the central character of the opera, as well as what is the motivation basis of character Azucena defining heroine's actions. The proposed article follows the line of research on the plot of the opera and its characters, contributing to revelation of Azucena's psychology, that allows the performer and director to create new interpretative concepts of the work.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to determine the motivational basis for the formation of the image of Azucena, primarily the role of the motive of revenge, which becomes the driving force of the plot action, and to highlight the specifics of the reproduction of her image in the stage interpretations by Lauris Elmis and Violetta Urmana. The article uses several research methods: plot and dramaturgical analysis to determine the features of the libretto; a comparative method for finding out the differences between the director's versions of the opera; performance and director's analysis, which made it possible to determine the semantic accents and key points of interpretation of Azuchena's image in the context of the concept of the opera. The article complements the study of the opera's plot and its personages, further develops the study of the motivation for the behaviour

of the key character of the work, Azucena, by resorting to an in-depth analysis of her image and variants of its interpretation, which is an innovative part of this research.

Results and conclusion. The study shows that Azucena is the central image of G. Verdi's opera "Il Trovatore", and her main motivation is revenge for the murder of her mother. The heroine hesitates (or pretends) between love for her mother (*amor filiale*) and maternal love for her son (*amor materno*), and also manipulates Manrico's 'amor filiale' to implement her plan of revenge. It was found that in the two productions of the opera under consideration, Azucena's image is not reinterpreted, since the motive of revenge remains its essential basis, but is enriched at the conceptual level: in the Australian version with Lauris Elms, it is the contrast of statics and dynamics as a counterpart to the opposition "past – present"; in the French version with Violetta Urmana, there is an emphasis on the additional motive of Azucena's revenge for the death in the fire of her real son (i.e., real maternal love, *amor materno*, against the pretended one). In addition, her behaviour after the last words is shown differently: in the first version it is obvious relaxation, in the second – uncontrolled movements in a state of triumphant joy, which in both cases eloquently indicates that the heroine's goal has been achieved – revenge has taken place. Thus, the definition of "revenge drama" in relation to G. Verdi's opera "Il Trovatore" seems quite convincing.

Keywords: opera "Il Trovatore"; Azucena; opera dramaturgy; opera direction; performer's interpretation; director's interpretation.

Стаття надійшла до редакції 2 квітня 2025 року

УДК 782.1:78.071.1(450)

DOI 10.34064/khnum1-75.13

Анісімова Тетяна Валентинівна

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової,
народна артистка України, викладач
кафедри сольного співу,
e-mail: anisimovateti@gmail.com
ORCID iD: 0009-0006-3478-8926

**Інтерпретація образу Джоконди
з однойменної опери А. Понкієллі
в контексті італійської оперної традиції XIX століття**

Стаття присвячена аналізу образу Джоконди в однойменній опері італійського композитора Амількаре Понкієллі (1834–1886), маючи на меті виявлення особливостей драматургічного, музичного й етичного вимірів образу головної героїні, а також осмислення її ролі в сюжетно-драматургічній структурі опери як втілення ідеї самопожертви, морального вибору і внутрішнього конфлікту. Інноваційний аспект дослідження полягає у спробі комплексного – історико-культурного, компаративного, жанрово-стильового, інтерпретаційного – аналізу образу Джоконди як осереддя драматургії оперної вистави, що визначає естетику твору й структурує його емоційно-сміслову складову. За результатами аналізу підсумовано, що образ Джоконди в опері А. Понкієллі постає як один з найскладніших і водночас найбільш цілісних жіночих образів у пізньоромантичній італійській оперній традиції. Цей оперний персонаж репрезентує нетипову для свого часу постать героїні – жінки, яка діє не як жертва обставин, а як суб'єкт морального вибору, людина, яка здатна протистояти несправедливості, поставити почуття обов'язку вище за особисту пристрасть і, зрештою, добровільно піти на самопожертву заради благополуччя інших.

Ключові слова: образ Джоконди; творчість А. Понкієллі; п'єса В. Гюго; італійська оперна традиція; інтерпретація; жанр; стиль; оперна естетика XIX століття.

Постановка проблеми.

Опера «Джоконда» Амількаре Понкієллі посідає особливе місце в історії італійського музичного театру другої половини XIX століття, репрезентуючи водночас вплив традицій французької «великої» опери

та індивідуальний композиторський почерк автора. Попри визнання цього твору одним із центральних у доробку А. Понкієллі, глибокий драматургічний потенціал опери, культурно-історичні витоки й новаторські риси вокально-драматичного образу її головної героїні залишаються недостатньо висвітленими в українському музикознавстві. Особливо актуальним є вивчення образу Джоконди як зразка оперного феміністичного наративу, який виходить за межі канонічних уявлень про жіночі ролі в опері XIX століття.

Дослідження пов'язане з важливими науковими завданнями – зокрема, осмисленням еволюції жіночих оперних персонажів, аналізом взаємодії лібрето й музики в побудові сценічного образу, а також розглядом ролі культурно-історичних алюзій у формуванні смислового поля твору. Уперше опера «Джоконда» була представлена київській публіці в грудні 1885 року, а в подальшому поновлювалася на сцені у 1908 та 1923 роках. В Одесі постановка з'явилася в сезоні 1896–1897, де в заголовній партії виступала видатна українська співачка Соломія Крушельницька (Медведик, 2008: 48). Партія Джоконди належить до найскладніших у світовому драматичному сопрановому репертуарі. Першою виконавицею ролі стала Мадлена Маріані-Мазі, а згодом саме в образі Джоконди Марія Каллас досягла одного зі своїх перших значущих сценічних успіхів.

Останні дослідження і публікації. Вивченню драматургічного всесвіту італійського композитора Амількаре Понкієллі (1834–1886) у контексті європейської культури другої половини XIX століття присвячена монографія Вальтера Зідарича «*L'univers dramatique d'Amilcare Ponchielli*» (Zidarič, 2010). Автор використовує багатий епістолярний матеріал А. Понкієллі, що дозволяє глибше зрозуміти творчі пошуки композитора та його взаємини із сучасниками. Однак В. Зідарич обмежується загальними зауваженнями щодо музики А. Понкієллі, без детального аналізу музичних прикладів або впливу інших композиторів, зокрема Р. Вагнера. Книга В. Зідарича є цінним внеском у вивчення творчості А. Понкієллі, особливо в аспекті драматургії та історико-культурного контексту. Проте глибший

музичний аналіз потребує додаткових досліджень, що спеціалізується на музикознавчих аспектах творчості композитора.

На теренах українського музикознавства велику увагу творчості А. Понкієллі приділяє Ігор Мокренко. Автор розглядає життєвий шлях композитора, його професійний розвиток та вплив на італійську музичну сцену (Мокренко, 2023b). Стаття цінна аналізом ключових опер А. Понкієллі, зокрема «Джоконди», з акцентом на їхній музичній структурі та драматургії. Також ідеться про зв'язки творчості А. Понкієллі з італійською музичною культурою другої половини XIX століття. Окрему увагу приділено взаємодії композитора з лібретистами, яка вплинула на концепції його оперних творів. Не менш цікавою є інша стаття І. Мокренка (Мокренко, 2023a), де розглядається музична структура та драматургічна роль монологу Барнаби «О, *monumento*» в опері «Джоконда». Порівнюються стилістичні особливості виконання монологу, зокрема аспекти вокальної техніки, фразування, тембрової та емоційної виразності. Проаналізовано зміни в традиції виконання опери «Джоконда» від кінця XIX до другої половини XX століття. Дослідник аналізує, як інтерпретації різних виконавців впливають на сприйняття образу Барнаби та загальну драматургію опери.

Пропонована стаття присвячена аналізу образу Джоконди, центрального в однойменній опері А. Понкієллі, й логічно доповнюватиме сучасний дискурс українського музикознавства щодо творчості композитора, зокрема вже згадуване дослідження І. Мокренка, присвячене виконавським інтерпретаціям монологу Барнаби. Фокусування уваги на вокально-сценічному втіленні обох головних персонажів опери, Барнаби та Джоконди, сприяє глибшому осмисленню її художньої драматургії та виконавських традицій.

Мета статті – розкриття образу Джоконди як ключової фігури в драматургії опери А. Понкієллі з погляду його емоційно-експресивної глибини, моральної багатовимірності і музичної виразності; висвітлення особливостей його вокального та сценічного втілення в контексті естетики італійської опери другої половини XIX століття.

Методологія дослідження. Використано міждисциплінарний підхід, який поєднує методи музикознавчого (структурно-тематичний, інтонаційний, драматургічний) та літературознавчого інтертекстуального аналізу (відповідність драматургії опери та п'єси Віктора Гюго), а також історико-культурологічний метод для з'ясування контексту створення опери. Значну увагу приділено аналізу номерів головної героїні з урахуванням особливостей вокального стилю, виразних засобів і символічного змісту.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Опера «Джоконда» («*La Gioconda*») була написана А. Понкієллі 1876 року на лібрето Арріго Бойто за драмою Віктора Гюго «Анджело, тиран Падуанський». Назва опери буквально перекладається як «Весела жінка», що іронічно підкреслює трагічну долю героїні. Цій твір в жанрі *grande opera* став одним з найпопулярніших у свій час і є таким донині, увібравши в себе захопливу пристрасність і запропонувавши мелодії, що запам'ятовуються. Музика опери ефектна і насичена впливами Дж. Мейєрбера та Дж. Верді, а сольні партії створені для співаків-віртуозів.

Багато фахівців відзначали, що місце «Джоконди» в історії музики є унікальним. Після «Аїди» і аж до «Отелло» Верді вона була єдиною оперою, яка користувалася безперечним визнанням публіки. А. Понкієллі досить довго йшов до свого шедевра. До «Джоконди» він написав шість опер і кілька балетів, проте вони не принесли йому успіху (D'Amico, 1980: 75). На щастя, молодим композитором зацікавився відомий імпресаріо Джуліо Рікорді. Втомившись від численних і настирливих листів А. Понкієллі, Рікорді вирішив залучити до співпраці з ним ще одного свого підопічного – композитора і поета Арріго Бойто. Сьогодні Бойто вважається одним із найвизначніших італійських літераторів, хоча його творчий доробок є порівняно невеликим (Вигоні, 2008/2009: 2). Проте його літературний талант розвивався не вшир, а вглиб. Незважаючи на те, що найбільший успіх приніс йому «Мефістофель» – опера, що здобула визнання лише через чотири десятиліття після прем'єри в театрі «Ла Скала», інша його

масштабна оперна праця, «Нерон», так і залишилась незавершеною. Проте Бойто, вочевидь, не відчував заздрості до успішніших колег-музикантів і створив 14 лібрето для опер інших композиторів. Уродженець Падуї, яка протягом століть водночас конкурувала з Венецією і перебувала у васальній залежності від неї (це й нині відчувається в атмосфері міста), Бойто не міг оминати культурно-історичні мотиви у власній творчості. Так, у своїй найвідомішій поемі «*Re Orso*» («Король-Ведмідь») А. Бойто переносить дію на Крит, де править тиран – справжнє чудовисько, що не лише страчує своїх слуг за найменшою примхою, але й вбиває власну наречену, надіслану йому дожем Венеції. На весільному бенкеті цей деспот обезголовлює всіх гостей, і лише через сто років, на порозі смерті, кається у своїх незліченних гріхах, заповідаючи своє майно церкві (див. Barberis, 2017).

Саме Бойто, який на той час ще писав під псевдонімом Тобіа Горріо, запропонував для лібрето нової опери А. Понкієллі п'єсу В. Гюго «Анжело, тиран Падуанський». Проте він вирішив перенести дію із цілком конкретної історичної Падуї у містичний і символічний простір Венеції, насичений образами та мотивами з його поетичного доробку. На особливу увагу заслуговує хронологічний вимір опери: дія відбувається у 1549 році – у період правління дожа Франческо Донато. Це був час, коли економічне піднесення Венеції починало поступово згасати на тлі геополітичних змін, зумовлених Великими географічними відкриттями, зокрема – відкриттям Америки, війнами та епідеміями. Так, початок XVI століття буз позначений війною між Венеційською республікою та Австрією (1508–1523), «виразом того більш загального конфлікту, який протиставив Венецію могутній європейській коаліції на чолі з так званою Камбрейською лігою...» (Bertoša, 1977: 146). 79-й дож Венеції, Франческо Донато, був відомий своєю побожністю, проте водночас намагався протистояти тиску з боку Ватикану, охороняючи суверенітет своєї держави. За указом дожа 1547 року була створена венеціанська магістратура («*Tre Savi*» / «Три мудреця»), яка відігравала певну роль у контролі та стримуванні дій Папської інквізиції й припинила своє існування лише з кінцем

Республіки в 1797 році. Як правило, «мудрецями» були експерти, обізнані в церковних справах, часто колишні послы в Римі, й обирались вони терміном на один рік, без права повторного обрання (Savi sopra l'eresia, 2013). Отже, дії інквізиції у Венеції частково пом'якшувались, порівняно з іншими регіонами католицького світу. Цей факт має важливе значення для розуміння концепції опери А. Понкієллі та А. Бойто, оскільки підкреслює дух свободи й незалежності, притаманний *La Serenissima*¹, а також виправдовує факт спасіння дружиною інквізитора звинувачуваної у чаклунстві старої – матері Джоконди.

Відомо, що Дж. Верді звертався до творчості В. Гюго у своїх операх «Ернані» та «Ріголетто». Для А. Бойто та А. Понкієллі, які вважали Дж. Верді майже недосяжним авторитетом, звернення до твору французького романтика мало особливу вагу. Вони прагнули втілити в опері той самий романтичний дух свободи, який пронизує літературну спадщину В. Гюго.

Згодом А. Понкієллі звернеться до ще одного твору В. Гюго – драми «Маріон Делорм», поклавши її в основу однойменної опери. Як і в його першій опері «Обручені», у «Маріон Делорм» прості люди опиняються в епіцентрі історичних катаклізмів, зазнаючи страждань від сваволі сильних світу цього. Ця соціально-моральна тема – зіткнення індивіда з репресивною владою – наскрізно проходить і у «Джоконді», стаючи однією з її ключових ідей.

У передмові до п'єси «Анджело, тиран Падуанський» В. Гюго зазначав, що прагне показати через дію, «яка цілком впливає з почуттів», два трагічні жіночі образи – «жінку в суспільстві» та «жінку поза суспільством» (Hugo, 1835: 2). Його метою було створити дві життєві постаті, які водночас уособлюють усі інші жіночі долі: показати, що обидві – великодушні, завжди нещасні, що перша заслуговує захисту від деспотизму, а друга – від зневаги. В. Гюго прагнув зобразити ті моральні випробовування, які гідно витримує перша, і сльози, якими

¹ *La Serenissima* («Найсвітліша») – урочисте найменування Венеційської республіки – Прим. ред.

спокутує провину друга, при цьому покладаючи справжню відповідальність на винних – на чоловіка, що має силу, і на суспільний устрій, який є абсурдним.

Ці гуманістичні інтенції французького письменника стали важливим ідейним підґрунтям і для оперної драматургії А. Понкієллі – особливо в аспекті зображення страждань та моральної сили героїні – Джоконди. «Спрямувати розвиток дії до того, – писав В. Гюго у передмові, – щоб у двох обраних душах ворожість жінки поступилася дочірньому благоговінню, любов до коханого – материнському почуттю, ненависть – самопожертві, а пристрасть – почуттю обов'язку» (там само: 1). Ці ідеї значною мірою зберігаються і в опері «Джоконда», попри те, що А. Бойто та А. Понкієллі й змінили низку сюжетних параметрів: перенесли місце дії до Венеції, час – до середини XVI століття, змінили імена героїв та окремі сюжетні лінії. Утім драматична суть, закладена В. Гюго, була переосмислена, але не знівельована.

Водночас сам композитор залишився незадоволеним лібрето. Робота над оперою відбувалася в напруженій атмосфері, і фінальний результат не відповідав його очікуванням. Композитор прагнув створити оперу з більш ліричним ухилом, подібну до історичних опер Г. Доніцетті, у яких монархи страждають передусім через особисті почуття. Натомість А. Бойто запропонував реалістичне, подекуди надто прямолінійне драматургічне рішення, що не викликало захоплення в його співавтора. З цієї причини А. Бойто й опублікував лібрето під псевдонімом-анаграмою Тобіа Горріо (Forsling, 2013).

Саме тому опера «Джоконда», попри наявність численних яскравих музичних сцен і виразно змальованих характерів головних героїв, подекуди сприймається як надто об'ємна й драматургічно перевантажена. Її структура тяжіє до зразків французької великої опери, що зумовлює включення значної кількості масових сцен, балетних епізодів і видовищних ансамблів. Один із таких фрагментів – знаменитий «Танець годинників» – став окремим концертним номером і досі нерідко виконується в різних інтерпретаціях і аранжуваннях.

Водночас «Джоконда» вигідно вирізняється на тлі оперного кано-ну другої половини XIX століття яскравим образом головної героїні. З огляду на її силу, здатність до самопожертви та психологічну склад-ність характеру, сучасні критики без вагань охарактеризували б оперу як таку, що демонструє виразний феміністичний наратив. Адже образ Джоконди – жінки, здатної протистояти злу, пожертвувати власними почуттями заради вищих цінностей, – є винятковим навіть у контексті світової музичної літератури. Саме навколо її постаті вибудовується вся драматургічна конструкція опери.

Головна героїня – суперечлива, емоційно напружена особистість. Пов'язаний з нею стиль музичного викладу передвіщує оперну естетику майбутнього: Джоконда цілком органічно вписується в низку веристських героїнь, її образ демонструє психологічну загостреність та експресивну драматичність і багато в чому нагадує трагічну постать Сантуцци із «Сільської честі» П'єтро Масканьї.

Джоконда – вулична співачка, дочка Сліпої. На початку опери ми бачимо її красивою і життєрадісною. Її ніжна прихильність до матері розкривається вже в першій сцені, коли вони співають ліричний дует. За характером Джоконда – пристрасна і горда, але водночас альтруї-стична і самовіддана: дізнавшись, що леді Лаура врятувала її матір, Джоконда із вдячності відмовляється від своїх особистих інтересів – кохання до венеціанського патриція Енцо Грімальдо, оскільки дізна-ється, що він був заручений з Лаурою, яку тепер мучить її чоловік-інквізитор Альвізе, та з якою вони знов хочуть бути разом. Заздрість і намір помститися Лаурі змінюються великодушністю, коли Джоконда бачить вервиці, подаровані її матір'ю Лаурі як подяка за порятунок. Відмовляючись від помсти та убивства, вона таємно допомагає суперниці врятуватися від підступів Барнаби – проникає в замок Альвізе і замінює отруту на снодійне, рятуючи Лаурі життя. Ці вчинки свідчать про глибоку внутрішню силу і жертвність Джоконди: вона цінує дружбу і борги перед близькими сильніше за свої пристрасті.

Психологічно Джоконда є протилежністю своїм суперникам: якщо шпигун Барнаба – втілення зла й брудних пристрастей, а Лаура –

аристократичної шляхетності, то Джоконда – «жінка з народу» зі складною вдачею. Вона палко, майже болісно кохає Енцо, але підпорядковує свою пристрасть боргу перед матір'ю. Джоконду нерідко називають «найбільш нестерпно страждаючою» серед оперних героїнь. Протягом дії її характер розвивається: із сильної жінки, яка контролює ситуацію, вона перетворюється на героїню, що готова пожертвувати собою заради спасіння інших. У фінальних актах опери Джоконда демонструє найбільшу рішучість і самовідданість: вона звільняє Енцо з в'язниці ціною власної свободи, а наприкінці покінчує життя самогубством, щоби позбутися влади Барнаби. Її образ об'єднує в собі ніжну дочірню любов і грікі ревності, шляхетність і відчай – усі ці риси розкриваються через ситуації, у яких вона опиняється, й музичну драматургію опери.

Дія опери демонструє низку ключових моментів, через які розкриваються характер Джоконди та її місце в загальному сюжеті опери. У першій дії Джоконда з'являється на площі перед Палацом Дожів зі своєю сліпою матір'ю, яку їй доводиться захищати від натовпу після того, як Барнаба звинуватив стареньку у чаклунстві, помстившись таким чином Джоконді, яка відхилила його залицяння. Джоконда виявляє рішучість і сміливість: коли Барнаба, ображений її відмовою, поливає її матір брудом і збирає народ, вона не відступає перед натовпом і благає герцога Альвізе про заступництво. Дружина останнього, Лаура, бере Сліпу під свою особисту опіку, й стара жінка дарує Лаурі на знак подяки свою найдорожчу річ – вервиці. Ця ситуація одразу демонструє хоробрість і відвагу Джоконди, її любов до матері та готовність до самопожертви, а також її неприязнь до Барнаби, який являє її зловісну протилежність.

У другій дії Джоконда вже відкрито переживає через кохання Енцо і Лаури. Відчувши загрозу від суперниці, вона стежить за Лаурою з наміром вбити її, але в останню мить, побачивши в неї вервиці своєї матері, розуміє, що саме Лаура врятувала Сліпу, й миттєво змінює своє рішення, віддячивши Лаурі тим, що рятує її від озброєних переслідувачів, яких вислав по неї її чоловік. Отже, з погляду драматургії,

Джоконда виступає не як пасивний об'єкт пристрасної й ревнощів Барнаби, а як активна дійова особа, здатна змінювати ситуацію. Її вчинок у II акті демонструє складність її вдачі, поєднання протилежних рис, таких як пристрасність, ревнощі й ненависть до суперниці, жорстока рішучість, але також каяття, співчуття та вдячність.

У третій дії («Золотий дім») Джоконда знову проявляє себе як рятівниця, удруге зберігаючи життя своєї суперниці. Вона замінює отруйну настоянку, яку за волею мстивого чоловіка Лаура має випити, (оскільки Барнаба видав йому таємницю Лаури та Енцо), на снодійне, що створює лише ілюзію смерті. Це посилює драму протистояння Джоконди і Барнаби: її безстрашні дії прямо порушують підступні плани лиходія.

Завдяки сміливості й самовідданості Джоконди буде врятовано й Енцо, який, розгубившись через удавану смерть Лаури, потрапив до рук Альвізі. В останній, IV дії («Канал Орфано»), розгортається кульмінація конфлікту. Барнаба пропонує Джоконді свободу Енцо в обмін на її згоду стати його коханою, але вона твердо відповідає відмовою. Обманюючи Барнабу, Джоконда вмовляє його відпустити Енцо; коли ж Енцо і Лаура вже готові до втечі, вона без роздумів накладає на себе руки, щоби не потрапити до Барнаби в полон. У такий спосіб вона остаточно позбавляє лиходія його призу і виконує свою найголовнішу роль у драмі: місію досягнення справедливості через самопожертву.

Образ Джоконди втілений у кількох великих вокальних номерах. Серед них особливо виділяються її сцена «*Suicidio!*» у IV дії та лірична арія «*O madre mia nell'isola fatale*» у III дії, а також фрагменти останнього дуету з Барнабою («*Ora posso morir... Vo' farmi più gaia*»).

«*O madre mia nell'isola fatale*» (Дія III). Ця арія слідує після трагічної сцени з «таємною дозою». У ній Джоконда звертається до образу матері, усвідомлюючи власну долю. За стилістикою ця лірична арія з її плавною мелодією і спокійним темпом наближається до молитви, що розкриває глибину трагедії героїні. Вимовляючи слова, якими розпочинається арія, – «*O madre mia nell'isola fatale*» («О, мати моя,

на фатальному острові»), – Джоконда немов шукає материнської підтримки й осягає глибину власних страждань. М'які акорди духових і теплі струнні тембри підкреслюють інтимність моменту. Таким чином, арія створює «гло» внутрішнього смирення Джоконди перед неминучою долею, готуючи кульмінацію її трагічну розв'язку подій.

«*Suicidio!*» (Дія IV) – центральна арія Джоконди, в якій і словесний текст, і його музичне втілення демонструють крах надій і відчай героїні. Своїми стрімкими злетами у верхній та «чорними» провалами в найнижчий сопрановий регістр мелодична лінія немов візуалізує хитання й роздуми головної героїні, що приводять її у фіналі опери до самогубства, яким вона заплатила за щастя свого коханого. Як зауважив Г. Маркезі (Marchesi, 1986: 280), спів тут породжується розвитком оркестрового тематизму, дуже красномовного і виразного. Голос співачки має відтворити низку вельми переконливих у психологічному відношенні тембрових переходів. Спогади, відгуки минулого «підсвічуються» мажорними звучаннями на тлі загального мінорного колориту, ваблять до себе, але муки сьогодення змушують героїню ствердитися у своєму фатальному рішенні.

Арія починається з вигуку: «*Suicidio!*» («*Самогубство!*»), де квартовий злет миттєво перетворюється на «падіння» – рішучий рух на октаву вниз, в якому повторюється й стверджується звук «*fis*» – тоніка основної тональності арії, «сутінкового» фа-дієз-мінору. Подібне ж «фатальне» падіння, тепер вже по звуках тонічного тризвуку, відбувається слідом і в оркестровій партії. Стійке повернення до «тьмяного» мінору тонічної гармонії – немов у пастку після невдалих спроб втечі – ніби окреслює безвихідь ситуації та водночас твердість намірів героїні. Не бачачи іншого виходу, окрім самогубства («*In questi fieri momenti / tu sol mi resti, / e il cor mi tenti*» – «У ці жорстокі мими / ти одне мені залишаєшся, / і спокушаєш моє серце»), Джоконда остаточно укріплюється у своєму рішенні («*ultima voce del mio destino, ultima croce del mio cammin*» – «останній голос моєї долі, останній хрест мого шляху»). Наступний кантиленний ліричний епізод – це вплив гірких споминів про минуле з початковим коротким просвітленням

при згадці «прекрасного дня» (поява паралельного мажору зі словами «*E un dì leggiadro volavan l'ore*» – «*І прекрасного дня пролетіли години*»), де Джоконда перелічує свої втрати та руйнівні почуття: «*Perdei la madre, perdei l'amore, vinsi l'infausta gelosa febre!*» («*Втратила матір, втратила кохання, перемогла злочасних ревноців лихоманку!*»).

Нарешті Джоконда, майже пошепки, заявляє про свою крайню втому й бажання покинути світ, де в неї вже нічого не залишилося: «*Ora di piombo esausta fra le tenebre!*» («*Тепер свинцево виснажена йду у темряву*»), «*Tocco alla mèta... Domando al cielo di dormir quieta dentro l'avel*» («*Я досягаю мети... Прошу в неба дозволити мені спокійно спати в могилі*»). Слова «*Tocco alla mèta*» («*Досягаю мети*») композитор підкреслює поверненням початкового оркестрового мотиву «падіння», що постає в арії як своєрідний «лейтмотив фатуму». Останній кантиленний розділ арії («*Domando al cielo...*») у однойменному до основної тональності *Fis-dur*'і передає відчуття просвітлення, навіть захопленої мрійливості, коли Джоконда прохає Небо про вічний спокій... Останні такти – невеличка кода арії – звучать майже аскетично: після вторгнення викладеного акордами на **ff** «мотиву фатуму» оркестрова фактура раптово розріджується, в загальній динаміці **pp** голос «стомлено» опускається в низький сопрановий регістр по звуках тепер вже «просвітленого» *Fis-dur*'ного, тризвуку, повторюючи кожний кілька разів, що все разом створює ефект умиротворення й заспокоєння – Джоконда готова водночас і прийняти, і остаточно вирішити свою долю... Арія «*Suicidio!*» майстерно передає рух її почуттів від гордого виклику долі до гіркого прийняття її невідворотності.

Заклучна сцена і дуєт (Дія IV). У фіналі опери Джоконда залишається наодинці з Барнабою. Її репліки «*Ora posso morir... Tutto è compiuto*» («*Тепер я можу померти... Все скінчено*») звучать із холодним спокоєм. Але Джоконда згадує про свою матір, й її знов захоплює вир почуттів, а слідом згадка про угоду з Барнабою наводить на неї справжній жах – її декламаційні репліки стають вкрай напруженими й драматичними. Падаючи на коліна, Джоконда у відчаї молиться: «*Vergine santa, allontana il demonio!*» – «*Свята Діво, прожени*

демона!» – це новий короткий епізод з монотонно повторюваною інтонацією й рівномірним ритмом похоронної ходи – і згодом вирішує втекти, але Барнаба, що підслухав її молитву, зупиняє її й нагадує про угоду. Джоконда переборює страх і з рішучістю відповідає, що не порушить клятву, яку дала Барнабі, у той же час благаючи Бога простити її за гріх, який вона збирається скоїти. Всі ці події розгортаються в короткому динамічному діалозі двох персонажів, що переходить у власне дует, який можна назвати «дуетом удаваної згоди», бо Джоконда запевняє Барнабу, що не обманює його. Дует широкою кантиленою в дусі *bel canto* розпочинає Барнаба, який вже «тремтить від променів кохання», наближаючись до предмета своєї пристрасті, але Джоконда зупиняє його: «*Vo' farmi più gaia – più fulgida ancor. Per te voglio ornare la bionda mia testa di porpora e d'or*» – «Я хочу стати веселішою – ще більш сяяти. Для тебе я хочу прикрасити свою біляву голову пурпуром і золотом» – у цьому новому розділі дуету партія героїні за стилістикою і характером «натякає» на знамениту арію Маргарити «з перлами» із «Фауста» Ш. Гуно, а в тексті («Я хочу стати веселішою») гірко-іронічно обіграється значення імені героїні («весела»). Отже, ховаючи свої істинні наміри за цією показною веселістю, Джоконда вдає, що перебирає прикраси, але потайки витягує з них кинджал. Перервавши свій сміх пристрастю, гнівною, повною ненависті й презирства реплікою: «*Volesti il mio corpo, dimòn maledetto? e il corpo ti do!*» – «Ти хотів моє тіло, проклятий демоне? І я віддаю його тобі!» – вона з силою встромляє кинджал собі у серце.

Отже, ця остання сцена розкриває величезну силу духу героїні та складну гаму її почуттів у русі до внутрішньої свободи, до звільнення від тиранії й примусу, хоча б і ціною власного життя.

Висновки.

Образ Джоконди в опері А. Понкієллі втілює крайню емоційну полярність – легкість і життєрадісність на початку дії та граничний відчай у фіналі. Психологічний портрет героїні розкривається через складну динаміку переживань: любов, ревності, усвідомлення обов'язку перед матір'ю, що свідчить про її внутрішню доброчесність.

Ці риси виразно втілено в музиці – ліричних і драматичних сценах і аріях, які безпосередньо відображають її емоційні стани. Особливо показовою є арія «*Suicidio!*» – кульмінаційна у розкритті образу героїні, в якій Джоконда через своє внутрішнє виснаження стверджується у своєму фатальному рішенні. З погляду драматургії, Джоконда є центральною фігурою опери – її вчинки визначають хід сюжету: вона рятує матір, Лауру, визволяє Енцо і, зрештою, через самозречення здобуває моральну перемогу над злом, що його уособлює Барнаба. Її трагедія втілює головну ідею опери – велич відданої любові та самопожертви в ім'я вищих ідеалів. Отже, постать Джоконди персоніфікує гуманістичний ідеал жінки, здатної до морального подвигу.

Водночас, завдяки своїй головній героїні, опера Понкієллі перегукується з веристськими тенденціями в італійській оперній традиції. Емоційна насиченість її образу, соціальний статус «жінки з народу» й, звідси, контраст із аристократичним середовищем, а також трагедія її самозречення дозволяють вважати Джоконду попередницею жіночих образів у майбутніх творах Масканьї, Джордано та Чілеа.

«Джоконда» А. Понкієллі є не лише зразком «великої» опери XIX століття з рисами мелодрами, а й важливою віхою в еволюції жіночого образу в італійській опері. Її драматургія, музична мова та концепція втілення образу головної героїні заслуговують на глибше вивчення в контексті переходу від романтизму до веризму.

Перспективи дослідження. Попри складність партії головної жіночої героїні, яка вимагає виняткових вокальних та драматичних здібностей, київська прем'єрна у XX столітті вистава «Джоконди» з авторкою цієї статті у заголовній ролі отримала схвальні відгуки критиків та глядачів. Преса відзначала, що народна артистка України Тетяна Анісімова продемонструвала високий рівень сценічного втілення образу Джоконди (Хархаліс, 2004: 17), що створює цінне підґрунтя для осмислення досвіду цієї виконавської практики в науковому аспекті. Зокрема, у рецензії Валентини Антонюк (Антонюк, 2004: 16) зазначено, що співачка продемонструвала глибоке розуміння образу героїні, передаючи її внутрішню боротьбу та емоційну напругу

з великою майстерністю: виконання вирізнялося потужним драматизмом, точністю інтонацій та виразністю, що дозволило створити переконливий і зворушливий сценічний образ. Досвід цієї інтерпретації став вагомим внеском у традицію виконання «Джоконди» в Україні та заслуговує на подальше осмислення в контексті вивчення творчості А. Понкієллі та розвитку національного оперного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Антонюк, В. (2004, 16 лип.). Усмішка нашої Джоконди: [Про прем'єру опери Амількаре Понкієллі «Джоконда» у Національній опері України]. *Голос України*, 130, 16.
- Медведик, П. (2008). Гастролі Соломії Крушельницької в Одесі. У кн. *Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів*, сс. 48–53. Тернопіль: Джура.
- Мокренко, І. (2023a). Монолог Барнаби «O, monumento» з опери Понкієллі «Джоконда» у виконавських інтерпретаціях Шерил Мілнс, Маттія Баттістіні та Тітта Руффо. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 67(1), 167–173. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-1-22>
- Мокренко, І. (2023b). Оперна творчість Амількаре Понкієллі у контексті італійської музичної культури другої половини XIX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 66(2), 97–102. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-2-13>
- Хархаліс, О. (2004, 10–16 лип.). Вечір із «Джокондою». *Дзеркало тижня*, 27, 17.
- Barberis, L. (2017, 2 aprile). Il re Orso di Arrigo Boito: l'800 oscuro della letteratura italiana. *Barberist. Letture a fumetti sulla sedia del barbiere*. <https://barberist.blogspot.com/2017/04/il-re-orso-di-arrigo-boito-l800-oscuo.html>
- Bertoša, M. (1977). L'Istria Veneta nel cinquecento e nel seicento. *Atti*, VII (1), 138–160. <https://hrcak.srce.hr/243296>
- Buroni, E. (2008/2009). *Arrigo Boito librettista. Un'indagine linguistica tra testo poetico e testo musicale* (Tesi di dottorato di ricerca). Università degli Studi di Milano. Milano. https://air.unimi.it/bitstream/2434/214743/2/Arrigo_Boito_librettista-Tesi_Dottorato_Buroni_2010.pdf
- D'Amico, F. (1980). Ponchielli Amilcare. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), vol. XV, 75–77. London: Macmillan.
- Forsling, G. (2013). Amilcare Ponchielli (1834–1886). La Gioconda. (Review). *MusicWeb International*. https://www.musicweb-international.com/classrev/2013/Nov13/Ponchielli_gioconda_7359652.htm?utm_source=chatgpt.com

- Hugo, V. (1835). *Angelo, tyran de Padoue*. Paris: Eugène Renduel. <https://archive.org/details/angelotyrandepad00hugouoft>
- Marchesi, G. (1986). *L'opera lirica: guida storico-critica dalle origini al Novecento*. Milano: Ricordi.
- Savi sopra l'eresia (2013). In *Dizionario di eretici, dissidenti e inquisitori nel mondo mediterraneo*. (A cura di Daniele Santarelli). ISBN 978-8894241600. *Ereticopedia.org*. ISSN 2282-1589. Firenze: Edizioni CLORI. DOI 10.5281/zenodo.1309444, URL <https://www.ereticopedia.org/savi-sopra-l-eresia>
- Zidarič, W. (2010). *L'univers dramatique d'Amilcare Ponchielli*. Paris: L'Harmattan.

REFERENCES

- Antoniuk, V. (2004, July 16). Smile of our Gioconda: [About the premiere of Amilcaré Ponchielli's opera "Gioconda" at the National Opera of Ukraine]. *The Voice of Ukraine*, 130, 16 [in Ukrainian].
- Barberis, L. (2017, April 2). Il re Orso di Arrigo Boito: l'800 oscuro della letteratura italiana [Arrigo Boito's The Bear King: The Dark 19th-Century Italian Literature]. *Barberist. Letture a fumetti sulla sedia del barbiere [Barberist. Comic Book Readings in the Barber's Chair]*. <https://barberist.blogspot.com/2017/04/il-re-orso-di-arrigo-boito-l800-oscuro.html> [in Italian].
- Bertoša, M. (1977). L'Istria Veneta nel cinquecento e nel seicento [Venetian Istria in the 16th and 17th Centuries]. *Atti [Collection of works]*, VII(1), 138–160. <https://hrcak.srce.hr/243296> [in Italian].
- Buroni, E. (2008/2009). *Arrigo Boito librettista. Un'indagine linguistica tra testo poetico e testo musicale [Arrigo Boito, Librettist. A Linguistic Investigation of Poetic and Musical Texts]* (Tesi di dottorato di ricerca – Doctoral Thesis). Università degli Studi di Milano [University of Milan]. Milano. https://air.unimi.it/bitstream/2434/214743/2/Arrigo_Boito_librettista-Tesi_Dottorato_Buroni_2010.pdf [in Italian].
- D'Amico, F. (1980). Ponchielli Amilcare. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), vol. XV, 75–77. London: Macmillan [in English].
- Forsling, G. (2013). Amilcare Ponchielli (1834–1886). La Gioconda. (Review). *MusicWeb International*. https://www.musicweb-international.com/classrev/2013/Nov13/Ponchielli_gioconda_7359652.htm?utm_source=chatgpt.com [in English].
- Hugo, V. (1835). *Angelo, tyran de Padoue [Angelo, Tyrant of Padua]*. Paris: Eugène Renduel. <https://archive.org/details/angelotyrandepad00hugouoft> [in French].

- Kharkhalis, O. (2004, July 10–16). Evening with “Gioconda”. *Mirror of the week*, 27, 17 [in Ukrainian].
- Marchesi, G. (1986). *L'opera lirica: guida storico-critica dalle origini al Novecento* [*Lyric Opera: A Historical-Critical Guide from Its Origins to the Twentieth Century*]. Milano: Ricordi [in Italian].
- Medvedyk, P. (2008). Solomiya Krushelnytska's tour in Odesa. In *Solomiia Krushelnytska. By the ways of triumphs*, pp. 48–53. Ternopil: Dzhura [in Ukrainian].
- Mokrenko, I. (2023a). Barnaba's monologue “O, monumento” from Ponchielli's opera “Gioconda” in the performance interpretations by Cheryl Milnes, Mattia Battistini and Titta Ruffo. *Current Issues of the Humanities*, 67(1), 167–173. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-1-22> [in Ukrainian].
- Mokrenko, I. (2023b). Opera works by Amilcaré Ponchielli in the context of Italian musical culture of the second half of the 19th century. *Current Issues of the Humanities*, 66(2), 97–102. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-2-13> [in Ukrainian].
- Savi sopra l'eresia [Sages above heresy] (2013). In *Dizionario di eretici, dissidenti e inquisitori nel mondo mediterraneo* [*Dictionary of Heretics, Dissidents, and Inquisitors in the Mediterranean World*]. (A cura di / Edited by Daniele Santarelli). ISBN 978-8894241600. *Ereticopedia.org*. ISSN 2282-1589. Firenze [Florence]: Edizioni CLORI. DOI 10.5281/zenodo.1309444, URL <https://www.ereticopedia.org/savi-sopra-l-eresia>
- Zidarič, W. (2010). *L'univers dramatique d'Amilcare Ponchielli* [*The Dramatic Universe by Amilcare Ponchielli*]. Paris: L'Harmattan [in French].

Tetiana Anisimova

Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy,
 People Artist of Ukraine, Lecturer
 at the Department of Solo Singing,
 e-mail: anisimovateti@gmail.com
 ORCID iD: 0009-0006-3478-8926

Interpretation of Gioconda's image in A. Ponchielli's same name opera in the context of the Italian 19th-century opera tradition

Statement of the problem. *Amilcare Ponchielli's opera “La Gioconda” (1876) remains an understudied yet significant work of the late Romantic Italian opera tradition. Despite its enduring popularity, particularly due to its strong charismatic heroine and memorable arias, the opera has not received sufficient scholarly attention in terms of dramaturgical construction, feminist narrative potential, and its*

intertextual dialogue with Victor Hugo's drama "Angelo, Tyrant of Padua". Although "La Gioconda" has been occasionally analyzed within the broader context of post-Verdi Italian opera and French grand opéra influence, detailed studies focusing on the psychological and dramaturgical structure of the protagonist's image are scarce. In particular, the Ukrainian musicological discourse has largely overlooked this work, and little has been written about its interpretation on Ukrainian stages or the contributions of Ukrainian performers to its tradition.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to re-evaluate "La Gioconda" through the lens of gender dramaturgy, with a special focus on the complexity and development of the titular character. The research also seeks to explore the significance of Venetian historical and cultural environment in the opera and the librettist Arrigo Boito's role in adapting Hugo's play to the operatic stage. The study presents an original interpretation of "La Gioconda" as a proto-feminist operatic text. It introduces new perspectives on the opera's dramatic and ideological subtexts, and the symbolic role of Venice as a space of moral resistance. The research applies a combination of historical-contextual, music-analytical, and comparative literary approaches, including analysis of the plot and libretto in comparison with Hugo's original conception, and performance examination of key vocal scenes.

Results. The article demonstrates that Gioconda's character embodies a unique synthesis of romantic passion, moral fortitude, and tragic heroism. Her musical profile aligns closely with the aesthetics of verismo while preserving the moral grandeur typical of earlier Romantic heroines. The opera's structure reveals an intentional dramaturgical overload modeled on grand opéra, which both enhances and complicates the narrative. The findings also underscore the opera's role in shaping representations of female agency on the operatic stage.

Conclusion. La Gioconda emerges as a dramaturgically ambitious and ideologically rich work that merits renewed academic attention. Its central figure anticipates the modern operatic heroine who acts autonomously and sacrifices for higher ethical ideals. The opera's Ukrainian performance history further affirms its relevance and interpretive depth, opening avenues for future musicological and performance-based studies.

Key words: Gioconda's image; A. Ponchielli's opera; A. Boito's libretto; the Italian opera tradition; interpretation; genre; style; 19th-century opera aesthetics.

Стаття надійшла до редакції 31 березня 2025 року

УДК 792.071.2:78.067.26](092) Фельзенштейн + Бетховен
DOI 10.34064/khnum1-75.14

Зуєв Сергій Павлович

кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ)
e-mail: s.zuev@dakkkim.edu.ua
ORCID iD: 0000-0003-1879-2993

Реалізація естетичних принципів музичного театру В. Фельзенштейна в екранізації опери Л. Бетховена «Фіделіо» (1956)

У вирішенні проблеми екранізації оперних творів актуальним залишається досвід кінематографічної творчості В. Фельзенштейна, де взаємодія двох мистецтв сприяє новому, «свіжому» прочитанню відомих сюжетів, парадоксальному відкриттю внутрішнього світу героїв, переосмисленню музичних партитур. Мета цього дослідження – виявити естетичні принципи музичного театру В. Фельзенштейна в екранізації опери Л. Бетховена «Фіделіо». Стаття є першим досвідом визначення особливостей кінематографічної спадщини В. Фельзенштейна в контексті його театральних настанов, а також специфіки перекладу опери мовою кіно. Міждисциплінарний дослідницький підхід, що поєднує музикознавчий, кінознавчий, порівняльний та герменевтичний аналіз, дозволяє розглянути екранізацію «Фіделіо» як унікальну взаємодію оперного та кінематографічного мистецтва, що відображає ключові принципи музичного театру Фельзенштейна. Прагнення до універсальності театру, створення передісторії героїв, використання потенціалу зображуваного й закадрового співу, індивідуалізація та деталізація хорових сцен знаходять своє втілення в кінематографічній творчості режисера і розкриваються через кінообраз.

Ключові слова: Вальтер Фельзенштейн, «Фіделіо», екранізація опери, «буквальне» прочитання, «німий спів», закадровий спів.

Постановка проблеми.

З ім'ям видатного німецького режисера, реформатора оперної сцени Вальтера Фельзенштейна пов'язано створення в післявоєнному Берліні театру *Komische Oper*. Творчим кредо новоствореного колективу проголошувалась перемога музичного театру над «оперним

діляцтвом» – насолодою для слуху і зору, костюмованим концертом і псевдодраматичною маріонетковою грою акторів. «Речі набувають зовсім іншого вигляду, коли опера створюється за законами реалістичного театру, коли межі між музичним і розмовним театром усуваються заради досягнення універсальності театру» (The Music Theater of Walter Felsenstein, 1975: 43). Одним з яскравих прикладів плідної роботи колективу стала прем'єра опери Бізе «Кармен». Відновлення оригіналу з текстами Анрі Мельяка і Людовика Галеві, всупереч прийнятій речитативній обробці, викликало широкий резонанс у театральних колах.

Звертаючись до оперного жанру з позицій реалістичного театру, В. Фельзенштейн виробив певні принципи, на яких має будуватися постановочний процес. Головним джерелом режисерської інтерпретації є музична партитура: «Я вирішив ... знаходити сенс у словах і музиці так, наче їх ніколи раніше не “інтерпретували”. Я називаю це “сприймати речі буквально”. І саме музику треба сприймати буквально» (там само: 49). Створенню повноцінних об'ємних образів, характерів, подій має сприяти також опрацювання передісторії героїв, що може бути частково виявлена за висловлюваннями в партитурі, частково ж потребує заснованих на припущенні доповнень. У результаті такого аналізу «вихідної ситуації» співак розуміє, що «він – і коли співає, і коли не співає – діє під час свого перебування на сцені» (там само: 37).

Однією з головних проблем в постановці оперного спектаклю В. Фельзенштейн вважає приведення співу у відповідність до законів реалістичного театру. Спів завжди має виникати з певної потреби висловлювання. При цьому спонукання до співу може мати різний характер. Усвідомлене драматичне висловлювання, яке емоційно піднімається від речитативу до аріозо, режисер називає мовленнєвим (проартикульованим, вимовленим) співом, а стан певної відстороненості, у якому опиняється виконавець, охоплений внутрішнім душевним рухом, що «співає» в ньому, так би мовити, без його участі, – «німим» співом (там само: 23).

Цінним сценічним умінням режисер вважає відчуття темпу музики, членування музичної фрази або такту відповідно до емоційного навантаження. Навіть рух співака на сцені має бути «заповненим» з погляду музичного метру й ритму: чвертями, восьмими, навіть шістнадцятими: «Якщо співак супроводжує спів відповідною мімікою і жестами – тобто, наприклад, озирається в пошуках чагарнику, де він міг би сховатися, – то в його грі повинні бути відчутні восьмушки. Якщо в його грі помітні тільки чверті, я перериваю репетицію» (там само: 60).

Отже, заперечуючи традиційне функціональне роздвоєння співака на вокаліста і актора, режисер закликає до «гуманізації» опери, до *єдності людини і співу*. У такій перспективі співаку на сцені властивий розумовий процес *не виконавця, а дійової особи*.

Останні дослідження і публікації. Музикознавиця О. Бабій аналізує «Фіделію» Л. Бетховена та опери Р. Вагнера у руслі типологічної спорідненості, що дозволяє авторці встановити паралелі у творчості двох композиторів крізь мотиви сходження у земне пекло, жертвності заради кохання, подвигу янголізованих героїнь, шляху до Світла та Свободи (Бабій, 2015: 120–121). А. Єфіменко, окреслюючи широкий діапазон інтерпретацій *opus magnum* німецького генія в сучасній режисерській практиці (від міфу, історичного документалізму до сучасного політичного трилера), авторка звертає увагу на те, що у «XX столітті “Фіделію” сприймали як антивоєнну, антифашистську оперу. Тюремний двір в’язниці у Зальцбурзькій постановці 1982 року (Леопольд Ліндтберг / Leopold Lindtberg) був інсценований як концтабір, у якому Піцарро був нацистом, Рокко – його посібником, а Флорестан – жертвою фашизму» (Єфіменко, 2021: 12). Науковим осмисленням цінного практичного досвіду участі в постановці опери К. В. Глюка «Іфігенія в Тавриді» в Берлінській *Komische Oper* за участю режисера В. Фельзенштейна й диригента К. Мазура ділиться українська співачка Є. Колесник. Авторка виявляє особливості сценічного втілення твору інтернаціональним складом, а також загальні принципи художнього підходу до акторської гри

з пріоритетом реалістично-психологічного вектора розвитку в музичному театрі (Колесник, 2021: 146).

Визначаючи театральні-сценічні принципи і вокально-виконавські прийоми, що сприяють втіленню образних характеристик оперного персонажа, Л. Лобода згадує В. Фельзенштейна в контексті актуальності правдивості й достовірності висловлювання (Лобода, 2017: 341). Питання перекладу опери мовою кінематографу на прикладі творчості І. Кавалерідзе досліджує В. Образ. Поєднання оперної умовності з життєвою достовірністю кінематографу викликає певні складності й одночасно виявляє додаткові елементи виразності. Кіно дозволяє індивідуалізувати й диференціювати масу, вихоплюючи об'єктивом окремі обличчя; дробити дію; виокремлювати певні риси та деталі; здійснювати динамічні та різноманітні монтажні зміни, що дає змогу розкрити психологію діючих осіб, збагачуючи арсенал виразних засобів (Образ, 2011: 118–119). Аналізуючи особливості театральної символіки в інсценуванні «Фіделіо» А. Жолдаком, О. Сердюк дійшов висновку, що режисер «...спробував засобами режисури, сценографії і навіть вербальної мови максимально універсалізувати її зміст, суттєво відходячи від первісного задуму Бетховена, але намагаючись бути суголосним драматичній напрузі, закладеній у партитурі, хоча й з певною корекцією...» (Сердюк, 2025: 102).

Мета статті – виявити естетичні принципи музичного театру В. Фельзенштейна в екранізації опери Л. Бетховена «Фіделіо».

Методологія дослідження. Використано міждисциплінарний підхід, що поєднує музикознавчий аналіз (для вивчення музичної драматургії, вокально-інструментальної інтерпретації та особливостей виконання опери в екранізованій версії), кінознавчий аналіз (для дослідження режисерських рішень, кіномонтажу, операторської роботи і взаємодії музики й візуального ряду), герменевтичний метод (для тлумачення режисерських концепцій В. Фельзенштейна), порівняльний аналіз (для зіставлення сценічних та кінематографічних інтерпретацій «Фіделіо»). Така методологія дозволяє розглянути екранізацію «Фіделіо» як унікальну взаємодію оперного та

кінематографічного мистецтва, що відображає ключові принципи музичного театру Фельзенштейна.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Важливою складовою творчої діяльності В. Фельзенштейна було звернення до кіномистецтва. За його власними словами, це була спроба «задокументувати ... концепції, на яких ґрунтувалися сценічні постановки і які, безсумнівно, сприяли їхньому успіху» (цит. за: *The Music Theater of Walter Felsenstein*, 1975: 127). Їм були зняті кілька павільйонних інсценувань (опери «Лисичка-шахрайка», 1965, «Отелло», 1969, оперети «Казки Гофмана», 1970, «Синя борода», 1973), а також здійснений запис «живих» спектаклів *Komische Oper* («Дон-Жуан», 1966 і «Весілля Фігаро», 1975).

Вважаючи, на відміну від інших режисерів, кіно та оперну сцену полем дії спільних принципів драматургічної структури та безперервності (там само: 128), В. Фельзенштейн тлумачив взаємодію двох мистецтв крізь призму, з одного боку, нових можливостей, з другого – певних труднощів перекладу. Так, однією з головних проблем при створенні фільму-опери є проблема аудіовізуальної паралельності. Режисер акцентував увагу на тому, що оперні композитори «базували свої динамічні вказівки на знаннях акустики в просторі театру. Це не обмежується лише динамікою: навіть формування мелодії, фразування та оркестровка в хороших партитурах створюються з урахуванням простору, певної дистанції між виконавцем і аудиторією. Тому в оперній партитурі немає, так би мовити, акустичних “крупних планів”. Але у фільмі ми не можемо відмовитися від короткої відстані, великого плану, інакше результатом буде не що інше, як сфотографований театр» (там само: 129). Рішення – в компенсації акустичної динаміки динамікою інтенсивності, заміною гучності силою вираження. Спів на екрані має бути гранично правдоподібним висловлюванням і сприйматися глядачем як кіноправда.

У фільмі-опері «Фіделіо», що вийшов у 1956 році, В. Фельзенштейн здійснив спробу розвинути реалізовані на сцені берлінської *Komische Oper* ідеї музичного театру. Провідні принципи

універсальності театру й реалізму втілюються в фільмі через ущільнення драматургії, підпорядкування художнього матеріалу законам наскрізної дії. Дотримання цих художніх настанов у процесі екранізації зумовило адаптацію музичної партитури до вимог кіно. У співпраці з композитором Гансом Ейслером були скорочені, змінені або видалені розмовні діалоги, змінений текст деяких вокальних партій; видалені окремі музичні номери, а інші – переміщені; музична структура деяких вокальних номерів також стала предметом утручань з метою зробити їх більш компактними або наділити їх новою функцією (Vieira de Carvalho, 2020: 376). У результаті такого скорочення й обробки партитури (фільм триває близько 86 хвилин) досягалася кінематографічна цілісність. У ній пріоритетного значення набувало розгортання кінооповіді й усувався притаманний опері певний дисбаланс між співом і розмовними діалогами початкових сцен, «які в бетховенській партитурі щонайбільшою мірою пов'язані з естетикою німецького побутового зінгшпілю і дещо випадають з основного ладу музики» (Черкашина-Губаренко, 2015: 78).

Проблема подолання дуалізму співу-гри й досягнення кінематографічної переконливості вирішується В. Фельзенштейном за допомогою дублювання. Наприклад, партію Леонори співає Магда Ласло, грає в кадрі Клод Нольє, а озвучує діалоги Грета Циммер (Vieira de Carvalho, 2020: 375). Таким чином, якісне вокальне виконання поєднується з мімікою, пластикою й мовленням драматичного актора, позбавленими недосконалості зображення реальних фізичних зусиль вокалістами.

Фільм починається увертюрою, створеною композитором для версії опери 1814 року. Позбавлений традиційних для оперних увертур лейтмотивних зв'язків, останній варіант засвідчив прагнення композитора до драматизації дії. Увертюра тривалістю шість з половиною хвилин звучить повністю, на чому наполягав диригент Фріц Леманн (там само: 377), що вимагає кінематографічного її «заповнення». За участю диригента В. Фельзенштейн створює синхронізований з увертюрою кінофрагмент, де виділяються дві частини: умовно

документальна та ігрова. Перша (документальна, майже п'ять хвилин) присвячена постаті Л. Бетховена та філософському тлумаченню його думок і творчості. Це немов звернення композитора до нащадків. На повністю затемненому на початку першої частини кінофрагменту увертюри екрані виникає далі зображення бюсту геніального музиканта, його автограф, аркуші партитури з останніми записаними композитором нотами (свого роду музичний заповіт), факсиміле листів, у яких розкриваються теми Любові, Жертовності, Свободи, Істини, Пам'яті, Щастя. Ці епістолярні документи засвідчують життєву й творчу позицію композитора, що виявляється певною мірою співзвучною художньому кредо берлінської *Komische Oper*. Символічною видається й загальна кількість кадрів документальної частини увертюри – дев'ять, – що в екранізації єдиної опери Л. Бетховена можна інтерпретувати як пієтет до його симфонічної спадщини й, одночасно, усвідомлення ролі засобів симфонічного розвитку в бетховенській оперній музиці. При цьому дев'ятий кадр із зображенням аркуша партитури опери й титру «Фіделіо» набуває значення невід'ємної частини творчого заповіту великого композитора.

Друга, ігрова частина кінофрагменту починається після фанфар головної теми в репризі й продовжується без музичного супроводу після завершення увертюри до арії Марцеліни. В. Фельзенштейн замінює співані діалоги початкових сцен опери на розмовні, природно перетворюючи зінгшпільну частину опери на більш динамічні кінематографічні діалогові сцени. Цей ігровий фрагмент слугує створенню драматургічної передісторії опери. Кінематографічні засоби дозволяють режисерові урізноманітнити «декорації», показавши відсутні в партитурі сцени: галопу Пізарро і його ескорту гірським ландшафтом на шляху до фортеці, паніки на міському ринковому майдані, спровокованої прибуттям вершників, потайних розмов містян про їхнього тирана і про надію народного опору – в'язня дона Флорестана. У такий спосіб простір дії розширюється: бетховенський замкнений інтер'єр в'язниці «розмикається» й доповнюється екстер'єром, який «вписує» сюжетний конфлікт у широкий соціальний контекст.

Посилюючи ефект протистояння, В. Фельзенштейн розмежовує й протиставляє зовнішні та внутрішні частини простору. Наприклад, відкритому, «дозволеному» просторові ринкового майдану протиставляється закритий простір «за парканом», де містяни ведуть заборонені розмови. Також у сцені очікування під неприступними стінами фортеці, де люди збираються, щоби відвідати в'язнів, зовнішій простір протиставлено внутрішньому – за мурами в'язниці.

Показово, що для створення драматургічної передісторії опери використовується майже двохвилинний фрагмент «чистого» кіно. Це показ в'язниці, її зовнішнього вигляду, внутрішнього двору й способу життя її мешканців. Тут відсутня музика та навіть діалоги (присутня єдина репліка Рокко: «Швидше!», якою він підганяє підлеглих), натомість використовуються різноманітні шумові звуки: дзвони сторожевої вежі, кроки людей, шум коліс візка пересувної кухні та плескання в ній тюремної баланди, брязкання ключів наглядача. Цей епізод унаочнює задум режисера – створити мовчазну розповідь про невтішні будні в'язнів, прозу тюремного життя.

Важливим чинником впливу на конструктивну взаємодію музики й зображення у фільмі є теза В. Фельзенштейна про «буквальне» прочитання» музики. Відповідно до неї створюється драматургія аудіовізуальної паралельності в ігровій частині кінофрагменту увертюри (*Adagio* та *Presto* в репризі). Виконуваний на *p, dolce*, другий елемент головної партії – «золотий хід» валторн, якому відповідають наспівні мотиви дерев'яних духових, а згодом і струнних – у музичній партитурі сприймається не тільки як контраст по відношенню до наступного швидкого розділу, але й як простір акумулювання енергії, накопичення напруги. Цей ефект зависання, очікування у фільмі реалізується через поступовий перехід до *Presto*: спокійне споглядання далекого обрію горбистої долини – зображення гірського масиву впритул – показ гірської дороги, якою скачуть вершники. Фермату, яка позначає останній акорд *Adagio*, В. Фельзенштейн використовує для драматургічної підготовки *Presto*. За мить до першого такту фіналу увертюри в кадрі з'являється ескорт Пізарро.

Ретельність, з якою режисер здійснював «буквальне прочитання» музики у своїх театральних постановках, наштовхує на спробу віднайти зв'язки між текстом партитури *Presto* й кінотекстом. «Кожна інструментальна чи вокальна послідовність звуків є драматичною дією, а всі вказівки динаміки, метру, темпу є, в першу чергу, не технічними вказівками, а позначенням вираження. Коротше, все видиме так само є музикою, як все чути – дією» (The Music Theater of Walter Felsenstein, 1975: 20–21).

По-перше, швидкому темпу музики в кіноепізоді стрімкого прибуття Пізарро відповідає динамічний монтаж, у якому 50 секунд зображення містять 15 склейок кадрів. По-друге, принцип узагальнення музичного матеріалу, який у *Presto* реалізується через одночасне поєднання тем, шарів фактури, ритмічних малюнків, у фотографії втілюється за допомогою чергування кадрів, у яких розкривається тема протистояння. Це нарізка кадрів із зображенням вершників у різних ракурсах, карети, кінських копит і багнюки, з одного боку, та селян і містян, які рятують дітей з-під коней, поспішно зачиняють двері й вікна осель, розбігаються в страху – з іншого. Наявна в музиці *Presto* поліритмія (тріолі чвертями у розмірі 4/4 у партіях скрипок та флейт) організує також «внутрішній ритм» першої розмовної сцени після увертюри. Репліка «Зміна коней!» (нім. «*Pferdewechsel!*») вимовляється підлеглими Пізарро як два «додаткові» такти *Presto* у ритмі три чверті (тріоль) та половинна. При цьому досить точний з позицій реалізму вигляд має повтор репліки першого солдата його товаришем по службі. Цей повтор відбувається наче «за інерцією», із запізненням на один такт, але в тому ж ритмі, що свідчить про вплив на обох єдиного темпу й ритму кінної їзди.

Варто навести спогади Є. Колесник – безпосередньої учасниці постановочного процесу й адресата режисерських вказівок В. Фельштейна: «В останній сцені опери співачка повинна була вимовити драматичний текст без оркестрового супроводу, не застосовуючи речитатив. При його виконанні режисер наполягав на чіткому дотриманні повільного темпоритму сценічного мовлення, відповідного

драматизму сцени. Навіть паузи між словами повинні були зберігати означений режисером темпоритм, що суттєво вплинуло на емоційне сприйняття глядачем цієї сцени» (Колесник, 2021: 153–154).

За аналогічним принципом збереження внутрішнього ритму музики будується також епізод прибуття кортежу Пізарро до в'язниці. Точкою переходу від пружного пунктирного ритму маршу до розмовної сцени є репліка Пізарро: «Пошта!» (нім. «Post!»). Після паузи на четверту долю в останньому такті музичного номера це слово вимовляється чітко на першу долю умовного наступного такту, немов *attacca*. Укупі з рішучою ходою «на камеру», різкою зупинкою та наказовим жестом руки репліка Пізарро сприймається як завершальний акорд маршу й одночасно початок нового епізоду.

Взагалі фігура Пізарро у фільмі наділена значною ритмічною «конденсованістю», що підкреслює його одержимість. Це проявляється в його міміці, жестах, рухах. Наприклад, він б'є кулаком у груди Рокко синхронно зі звучанням синкопованого зменшеного септакорду перед реплікою «Один поштовх!». Також арія Пізарро сповнена акцентів, синхронізованих із зображенням блискавки (накладені кадри). Показовим є початок арії, у якому злодій стрімко збігає сходами на стіни фортеці. Перші два такти партії Пізарро з вигуками «А! А!» на домінантовому нонакорді виокремлені з арії й трактуються режисером як найвища точка підходу до неї. Напруження пристрасті вимагає, щоб Пізарро покинув Рокко, піднявся вгору і опинився віч-на-віч з громовим небом, кинувши йому виклик. Це та дія, після якої простих слів виявляється замало, дія, яка «спричиняє» спів. Показово, що, на відміну від двох перших тактів, які Пізарро вигукує на ходу, початок третього такту, у якому стверджується тоніка й розпочинається фраза «Який момент!», він співає, зупинившись наче вкопаний.

Розмовні діалоги у фільмі виступають як потужний засіб економії ресурсів та драматизації дії. Наприклад, перший номер опери – дуєт Марцеліни та Жакіно – заміняється короткою розмовною сценою за участю Рокко, який розшукує Фіделію. При цьому одна лише інтонація, з якою учасники діалогу промовляють ім'я Фіделію,

розкриває взаємовідносини між героями: Рокко – з діловою нетерплячістю, що виказує його зацікавленість потенційним зятем, молодий брамник – з роздратованістю, перекривляючи тюремника, а Марцеліна – мрійливо, пошепки на вступних тактах своєї «арії сподівань».

Якщо співаний дуєт у процесі реалізації логіки ущільнення дії стає розмовною сценою, то зінгшпільний розмовний текст, за можливості, тяжіє до «німого» зображення. Наприклад, епізод читання Пізарро листа у фільмі є напруженою мовчазною сценою, коли зміст важливої депеші самостійно зчитує з екрану глядач. Реалістичність «ефекту присутності» забезпечують різноманітні шумові звуки (кроки, цокіт копит і шум коліс, іржання коней).

Одним із ключових прийомів подолання оперної умовності й підсилення дії у фільмі-опері є заміщення зображуваного співу закадровим. Цей свого роду кінематографічний еквівалент фельзенштейнівського театрального «німого співу» використовується у центральних номерах стрічки: арії Марцеліни, квартеті, Арії Леонори, хорі в'язнів з першої дії, арії Флорестана, терцеті, Фіналі другої дії. На думку дослідниці кінематографічної творчості В. Фельзенштейна С. Хейк, «акт співу в оповіді завжди вводиться через психологічну мотивацію; проте, коли внутрішній монолог перетворюється на спів, світ дієгезису починає змінюватися» (Наке, 2016: 200). Уникнення зображення співу в кадрі дає змогу зосередити увагу на грі актора (його міміці, рухах) або ввести у фотографію інші кадри. У такий спосіб акцентується певна деталь (наприклад, медальйон із зображенням Флорестана в руках Леонори), конкретизується обстановка сцени, а також візуалізуються простори уяви, спогадів, мрій. Протиставлення зображуваного / закадрового співу, реального / уявного просторів спрямоване на розкриття змісту музичної партитури, конкретизує й поглиблює психологічні портрети героїв.

Наприклад, першу частину арії Марцеліни починає співати видимо, «в реальності» – за огорожею палісадника в'язниці. Однак у середній мажорній частині дівчина думкою лине у свої мрії, що підкреслюється кінематографічно. Закадровий спів тут супроводжується

розмиванням меж кадру (поетичний серпанок) і зображенням квітучих дерев та великого саду, у якому бігає щаслива Марцеліна. Перехід від палісадника в'язниці до саду мрії і навпаки здійснюється за допомогою плавного монтажу (напливу кадрів). Характерним для реалістичного театру та у світлі думок В. Фельзенштейна щодо драматизації дії видається залучення Жакіно як драматичного партнера в арії Марцеліни. На відміну від традиційних постановок опери, де дівчина віддається своїм мріям наодинці, у фільмі Жакіно наповнює кадр грою. Він не тільки проходить з оклунками повз Марцеліну на першій фразі її Арії й милується своєю коханою. Перед середньою частиною арії він повертається й після того, як вона співає про поцілунок, марно намагається вхопити її за руку й «повернути на землю». Нарешті, докучливий залицяльник на завершальних тактах арії запитує «Про кого думаєш, мій скарб?».

Таким же чином, із застосуванням закадрового співу та напливу кадрів, конструюється простір спогадів у першій частині арії Флорестана. Це кінематографічна «передісторія» героя, з якої глядач дізнається про його любов до Леонори, а також кривду, через яку борець за справедливість потрапив до в'язниці. У другій, жвавій частині арії, у запаленій свідомості в'язня постає образ Леонори, що за руки виводить його назовні, причому Флорестан бачить її на тлі природи немов у проломі стіни. Такий монтаж продиктований логікою реалістичної драматургії, що зображує марення виснаженої голодом людини.

На противагу арії Марцеліни, де закадровий спів синхронізується із зображенням мрій героїні, в арії Леонори відсутній уявний простір. Тут закадровий спів доповнюється зображенням реальних речей, що оточують її. Очами Леонори глядач бачить не казковий квітучий сад, а сад в'язниці зі старими деревами й хрестами могил, небо, затягнуте хмарами, решітку підземної камери.

Яскравим прикладом закадрового співу від початку до кінця є знаменитий Квартет з першої дії, який у такому вигляді стає «контрапунктом внутрішніх монологів» (Vieira de Carvalho, 2020: 379). Знову використовується монтаж із напливом кадрів, що допомагає розкрити

внутрішній стан персонажів. Мрійливий настрій Марцеліни передає відеоряд, що «переміщує» дівчину в ідилію сімейного затишку, яким вона собі його уявляє (героїня сидить на тлі вікна, фіранок і пташиної клітки). Наплив кадрів також візуалізує важливу психологічну метаморфозу Леонори – усвідомлення того, ким вона є насправді та яку складну гру веде. Режисер знайшов цікаву деталь інтер'єру – дзеркало, у якому Фіделію (на вступних тактах Квартету) на мить бачить Леонору. В умовах закадрового співу актуалізуються міміка, рухи, пози героїв, що набувають особливої виразності, а також активно використовується символічне конструювання кадру. Таке символічне навантаження присутнє в кадрі з Леонорою, що з'являється неодноразово. Леонору в образі Фіделію, яка співає про небезпеку свого становища, оточують предмети, що ніби здатні викрити її – дзеркало, світле віконце вгорі, яке дарує і промінь надії, – та лаконічно окреслюють загрозливу ситуацію: кам'яна стіна з масивними ланцюгами – реальність, якій відведена більша частина кадру, рюкзак – символ важкої ноші, яку вона взяла на себе Леонора.

Наплив кадрів також позначає початок і кінець Квартету як уявного ансамблю. Ця уявність, взагалі передбачена партитурою, В. Фельзенштейном підсилюється. Фігура Жакіно виокремлюється з ансамблю як така, що не причетна до «шлюбного трикутника». Усі спроби брамника звернутися до учасників полілогу під час закадрового співу – безуспішні: наче уві сні, він споглядає за сценою, що веде до батьківського благословення, але на нього ніхто не звертає уваги. Однак і «у реальності», тобто безпосередньо до і після Квартету, Жакіно також залишається поза комунікацією, бо до бесіди його і не запрошували (спочатку намагається заглянути в приміщення з вулиці, після закінченню закадрового співу бачимо, що він покинув свій «наглядний пункт»).

Важливим фактором драматизації дії слугують у фільмі сцени з хором. В. Фельзенштейн розглядає в'язнів «не як аморфну масу, а радше кожного з її членів як окрему особистість, позначену власним характером, психологічним і фізичним станом. Масовий ефект

є результатом і посилюється кількома індивідуальними взаємодіями» (там само: 383). Наприклад, вихід в'язнів з камер ретельно деталізований. Спочатку невпевнено з'являється один арештант, потім кілька його співкамерників наважуються йти за ним. Далі зображено синхронну фазу руху, коли арештанти, що вийшли з декількох камер, оглядаються. Фокус переводиться на другий поверх, де вже організовано рух до сходів. Однак не всі можуть йти: один падає, його піднімають та ведуть за руки. Нарешті, один в'язень відділяється і підходить до Фіделіо для короткого діалогу (відсутній у партитурі).

Запозиченням з театральної естетики, що допомагає протиставленню шарів драматургії, можна вважати деякі кадри фільму, стилізовані під опереткові мізансцени. Наприклад, заспівавши першу фразу своєї арії в простенькому палісаднику в'язниці, Марцеліна переходить під арку з квітами, й за нею рухається камера. Мета цього руху – більш живописна мізансцена, що має створити романтичний фон мрій дівчини про поцілунок. У такий спосіб розмежовуються лінія «справжнього» кохання Леонори та безпідставних сподівань Марцеліни. Комічний ефект виникає, коли під схожою аркою з квітами опиняються Пізарро й Рокко. Поспішаючи, під стрімкий вступ дуету, злодій хапає тюремника за руку й тягне за собою, але на словах «Тобі пощастить!» різко зупиняється в прорізі арки. Цей гумор цілком виправданий у фільмі, що завершується перемогою Добра над Злом.

Висновки.

Принципи та настанови музичного театру В. Фельзенштейна (прагнення до реалістичності й універсальності театру, створення передісторії образів, характерів, подій, використання потенціалу зображуваного й закадрового співу, індивідуалізація та деталізація хорових сцен) знаходять своє втілення в кінематографічній творчості режисера. Проблема аудіовізуальної паралельності вирішується шляхом досягнення кінематографічної переконливості (використовуються дублювання акторів, закадровий спів, розширення простору кінооповіді). Драматизації дії у фільмі слугують заміна співаних діалогів опери розмовними сценами, зінгшпільного розмовного тексту –

«німим» зображенням – «чистим» кіно, ущільнення матеріалу за рахунок з'єднання сцен *attacca* із збереженням темпу й ритму музики. «Буквальне» прочитання партитури наповнює драматичну гру співаків «внутрішнім темпом», причому ця ритмічна конденсованість виявляється в синхронному акцентуванні музики й зображення. Кінематографічні прийоми плавного й ритмічного монтажу, розмивання меж кадру, ракурсної зйомки, символічного конструювання кадру візуалізують реальні / уявні простори, що конкретизують і поглиблюють психологічні портрети героїв.

Подальші перспективи наукового дослідження теми полягають у порівнянні підходів В. Фельзенштейна до екранізації опер з досвідом інших режисерів, які працювали на межі театру й кіно. Актуальним є вивчення впливу ідей музичного театру В. Фельзенштейна на сучасні оперні постановки та екранне мистецтво. Окрему увагу може бути приділено вивченню взаємодії мовних механізмів у процесі перекладу опери засобами кіно.

ЛІТЕРАТУРА

- Бабій, О. (2015). «Фіделіо» Л. ван Бетховена та опери Р. Вагнера 40-х років: дві авторські моделі «опери порятунку». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 42, 120–136.
- Єфіменко, А. (2021). «Фіделіо» Людвіга Ван Бетховена: партиципальність публіки в постановках Грема Віка і Тобіаса Кратцера. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 130, 8–23.
- Колесник, Є. (2021). Інтерпретація образу головної героїні опери Крістофа Вільгальда Глюка «Іфігенія в Тавриді». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4 (52–53), 146–159. DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251818
- Лобода, Л. (2017). Особливості вокально-сценічного втілення персонажів оперного твору. *Музичне мистецтво і культура*, 24, 337–346.
- Образ, В. (2011). Режисерські пошуки виразності та творчі відкриття нових засобів кіномови Іваном Кавалерідзе в жанрі фільм-опера. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 25, 117–124.
- Сердюк, О. (2025). «Фіделіо» Л. ван Бетховена в інсценуванні А. Жолдака: особливості театральної символіки. *Сила мистецтва: музичні, театральні та мистецтвознавчі артикуляції. Матеріали IV Черкашинських читань*, 6–

- 7 груд. 2024 р., ХНУМ ім. І. П. Котляревського, (ред. М. Дербас), (сс. 100–112). Суми: Триторія.
- Черкашина-Губаренко, М. (2015). *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта.
- Hake, S. (2016). Walter Felsenstein and the DEFA Opera Film. In Allan, S., & Heiduschke, S. (Eds.), *Re-Imagining DEFA: East German Cinema in its National and Transnational Contexts*, (1st ed., pp. 191–209). Oxford; New York: Berghahn Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctvr6957f.14>
- The Music Theater of Walter Felsenstein. Collected Articles, Speeches, and Interviews by Felsenstein and Others.* (1975). (Translated, edited, and annotated by Peter Paul Fuchs). New York: W.W. Norton and Co. <https://archive.org/details/musictheaterofwa00fels/page/n23/mode/2up>
- Vieira de Carvalho, M. (2020). «Fidelio» (1956). Um filme de Walter Felsenstein com a colaboração de Hanns Eisler. *Dramaturgias*, 13, ano 5, 365–387. (ISSN: 2525-9105). https://www.researchgate.net/publication/340836659_Fidelio_1956_Um_filme_de_Walter_Felsenstein_com_a_colaboracao_de_Hanns_Eisler_in_Dramaturgias_vol_13_ano_5_2020_pp_365387_issn_2525-9105

REFERENCES

- Babiy, O. (2015). “Fidelio” by L. van Beethoven and R. Wagner’s operas of the 1840^s: Two authorial models of the “rescue opera”. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 42, 120–136 [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. (2015). *Opera theater in a changing time-space*. Kharkiv: Akta [in Ukrainian].
- Hake, S. (2016). Walter Felsenstein and the DEFA Opera Film. In Allan, S., & Heiduschke, S. (Eds.), *Re-Imagining DEFA: East German Cinema in its National and Transnational Contexts*, (1st ed., pp. 191–209). Oxford; New York: Berghahn Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctvr6957f.14> [in English].
- Kolesnyk, Ye. (2021). Interpretation of the main heroine’s image in Christoph Willibald Gluck’s opera “Iphigenia in Tauris”. *Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3–4 (52–53), 146–159. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(52-53\).2021.251818](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251818) [in Ukrainian].
- Loboda, L. (2017). Features of vocal and stage embodiment of opera characters. *Musical Art and Culture*, 24, 337–346 [in Ukrainian].
- Obraz, V. (2011). Directorial searches for expressiveness and creative discoveries of new cinematic means by Ivan Kavaleridze in the film-opera genre. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 25, 117–124 [in Ukrainian].

- Serdiuk, O. (2025). “Fidelio” by L. van Beethoven in Andrii Zholdak’s staging: Features of theatrical symbolism. *The Power of Art: Musical, Theatrical, and Art Studies Articulations: Materials of the 4th Cherkashin Readings, Dec. 6–7, 2024, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts*, (Edited by M. Derbas). Sumy: Trytoriia, 100–112 [in Ukrainian].
- The Music Theater of Walter Felsenstein. Collected Articles, Speeches, and Interviews by Felsenstein and Others.* (1975). (Translated, edited, and annotated by Peter Paul Fuchs). New York: W.W. Norton and Co. <https://archive.org/details/musictheaterofwa00fels/page/n23/mode/2up> [in English].
- Vieira de Carvalho, M. (2020). «Fidelio» (1956). Um filme de Walter Felsenstein com a colaboração de Hanns Eisler [A film by Walter Felsenstein with the collaboration of Hanns Eisler]. *Dramaturgias [Dramaturgies]*, 13, 365–387. (ISSN: 2525-9105). https://www.researchgate.net/publication/340836659_Fidelio_1956_Um_filme_de_Walter_Felsenstein_com_a_colaboracao_de_Hanns_Eisler_in_Dramaturgias_vol_13_ano_5_2020_pp_365387_issn_2525-9105 [in Portuguese].
- Yefimenko, A. (2021). “Fidelio” by Ludwig van Beethoven: Audience participation in the productions of Graham Vick and Tobias Kratzer. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 130, 8–23 [in Ukrainian].

Serhii Zuev

PhD in Art Studies, Associate Professor,
 Doctorate’ Student of the Department of Music Art,
 National Academy of Culture and Arts Management (Kyiv, Ukraine)
 e-mail: s.zuev@dakkkim.edu.ua
 ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1879-2993>

Implementation of the aesthetic principles of W. Felsenstein’s musical theatre in the screen adaption of L. Beethoven’s opera “Fidelio” (1956)

Statement of the problem. In solving the problem of opera adaptations in film, the experience of W. Felsenstein’s cinematic creativity remains relevant. The interaction of the two arts contributes to a new reading of well-known plots, a paradoxical discovery of the inner world of heroes, and a rethinking of musical scores. The W. Felsenstein’s creative method is studied in the works of E. Kolesnyk (2021) and L. Loboda (2017). The articles of O. Babi (2015), A. Yefimenko (2021), O. Serdiuk (2025) are devoted to analysis of the opera «Fidelio». V. Obraz (2011)

investigates the issue of translating opera into the language of cinema. The film-opera "Fidelio" (1956) is analyzed by S. Hake (2016), M. Vieira de Carvalho (2020).

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to reveal the aesthetic principles of W. Felsenstein's musical theater in the film adaptation of Beethoven's opera "Fidelio". The features of W. Felsenstein's cinematic heritage in the context of his theatrical principles is determined that is the innovative component of the research. An interdisciplinary approach was used, combining musicological, filmological, hermeneutic, and comparative analysis.

Research results. W. Felsenstein's cinematic work was an attempt to document the concepts underlying his stage productions. The principles and guidelines of his musical theater (realism and universality of the theater, the creation of backstories for heroes, the use of articulated and silent singing, the detailed depiction of choral scenes) find their realization in the director's cinematic works.

Conclusion. The problem of audiovisual parallelism is solved by achieving the reliability of the film image (dubbing of actors, silent singing, expanded cinematic narrative space). The action in the film is dramatized by replacing the sung dialogues of the opera with spoken scenes, singspiel's spoken text into "silent" image, and the condensation of the material by connecting the 'attacca' scenes with the preservation of the tempo and rhythm of the music. The "literal" interpretation of the score fills the dramatic play of the singers with an "inner tempo", and this rhythmic condensation is manifested in the synchronous accentuation of music and image. Cinematic techniques of smooth and rhythmic editing, blurring of frame boundaries, perspective shooting, and symbolic frame construction visualize real / imaginary spaces that concretize and deepening the psychological portraits of the characters.

Keywords: Walter Felsenstein, «Fidelio», opera adaptations in film, «literal» interpretation, «mute singing», off-screen singing.

Стаття надійшла до редакції 5 квітня 2025 року

УДК 787.1.082.2:784.6

DOI 10.34064/khnum1-75.15

Чернявський Ігор Віталійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужений діяч мистецтв України,
творчий аспірант, старший викладач
кафедри оркестрових струнних інструментів,
e-mail: ivchmuz@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-1323-3113

**Каприси для скрипки соло Ж.-Ф. Мазаса:
антологія віртуозності**

У статті досліджуються Етюди для скрипки соло Жака-Фереоля Мазаса (за якими у виконавсько-педагогічній практиці закріпилося жанрове ім'я «каприси») як знакове явище в історії скрипкової педагогіки та виконавства. Проаналізовано структурні, технічні та інтерпретаційні особливості вибраних каприсів, визначено їх роль як інтегрованого педагогічного інструмента, що сприяє як розвитку техніки, так і формуванню музичного мислення. Мета статті – обґрунтувати мистецьку й педагогічну цінність корпусу Етюдів ор. 36 Ж.-Ф. Мазаса як важливого ресурсу для формування й вдосконалення професійної майстерності скрипаля. Каприси Ж.-Ф. Мазаса вперше аналізуються не лише як педагогічний матеріал, а як повноцінні художні твори – антологія віртуозності скрипаля, що відображає еволюцію мислення музикантів XIX століття. Як результат, виявлено типові формули віртуозного письма композитора, окреслено можливості сучасного трактування його творів у виконавському контексті та запропоновано власні оригінальні рішення для вдосконалення віртуозності скрипалів на різних етапах їхнього професійного становлення.

Ключові слова: творчість Жака-Фереоля Мазаса; скрипкова школа; етюд; каприс; штрихова система; скрипкова педагогіка; віртуозність; сольне виконавство.

Постановка проблеми.

Ефективне формування музичних здібностей скрипаля-початківця або студента вищого навчального закладу уможливлється за умов поєднання технічної та художньо-змістової складових навчання.

Віртуозна скрипкова мініатюра в жанрі етюд або капрису, що посідає вагомe місце в історії розвитку сольного виконавства, забезпечує таке поєднання, слугуючи водночас і навчальним технічним матеріалом, і формою концертної самореалізації музиканта. Саме тому етюдний репертуар має бути складовою кожного етапу навчання – від початкового до професійного. Важливим є не лише опанування гам, арпеджіо чи подвійних нот, але й систематична, планова робота над етюдами, що містять різноманітні типи штрихів і прийомів гри.

У цьому контексті етюди (каприси) Жака-Фереоля Мазаса постають як методично вибудована система, що охоплює основні технічні формули, штрихи та виразові прийоми, засвоєння яких є необхідним для професійного становлення скрипаля. Попри широку затребуваність у педагогічному репертуарі, творча спадщина Ж.-Ф. Мазаса тривалий час залишалася поза увагою наукової спільноти в аспекті її інтерпретаційного та стилістичного аналізу. Його численні «каприси» для скрипки соло репрезентують перехідну ланку між дидактичним етюдом і сценічною концертною мініатюрою, формуючи в межах ХІХ століття унікальну «антологію віртуозності». Перед сучасним музикантом, який інтегрує в собі іпостасі виконавця, педагога і музикознавця, постає необхідність комплексного осмислення цих творів як художньо завершених форм, що поєднують технічну насиченість та складність з музичною виразністю.

Етюди Жака-Фереоля Мазаса входять до складу фундаментального корпусу навчального скрипкового репертуару і вважаються одним із найефективніших засобів формування технічної грамотності та виразності виконання. Збірка *Етюдів оп. 36* охоплює широкий спектр технічних завдань, поданих у формі мініатюр із завершеною художньою структурою. Музичний текст творів органічно поєднує тренувальну функцію з естетичною довершеністю, що сприяє підвищенню мотивації до регулярної практики в учнів різного рівня підготовки – від середнього до вищого.

Актуальність звернення до етюдів Ж.-Ф. Мазаса у межах цього дослідження обумовлена як їхньою методичною цінністю, так і тим,

що в сучасній виконавській практиці вони залишаються універсальним інструментом формування техніко-художньої майстерності скрипаля. Особливого значення набувають інноваційні підходи до їх інтерпретації, дозволяючи по-новому осмислити музичний матеріал творів не лише як об'єкт технічного вдосконалення, а як платформу для індивідуального творчого виконавського зростання.

Останні дослідження і публікації. Попри той факт, що каприси Ж.-Ф. Мазаса вже давно є часткою класичного педагогічного репертуару різних музичних навчальних закладів Європи, присвячені їм аналітичні джерела майже відсутні. Звичайно, неоціненим є методичний доробок самого композитора – «*Méthode de violon*» op. 34 (Mazas, n.d. [1820]) – один із класичних зразків скрипкової педагогіки першої половини XIX століття. Ця «Скрипкова методика» призначена для початкового та середнього етапів навчання гри на скрипці й відзначається послідовною логікою викладу матеріалу, створюючи міцне підґрунтя для подальшого освоєння більш віртуозного репертуару, зокрема Етюдів Ж.-Ф. Мазаса op. 36 (Mazas, [1843]) – об'єкту цього дослідження.

Першим, хто описав біографію композитора і на кого спираються всі подальші нечисленні дослідники творчості Ж.-Ф. Мазаса, став Франсуа Жозеф Фетіс (Fétis, 1867: 46). Сучасний дослідник Уліссес Карвальо да Сільва у своїй дисертації (Silva, 2010) аналізує структуру Етюдів Ж.-Ф. Мазаса op. 36, але, демонструючи технічну різноманітність збірки, автор не надає методичних рекомендацій і корисних узагальнень. Янь Чжоу, чий дисертаційне дослідження є найбільш близьким нам у часі джерелом інформації про творчий доробок Ж.-Ф. Мазаса, аналізує скрипкові дуети французького композитора в аспекті їхньої методичної актуальності (Zhou, 2024). Автор відзначає високу художню цінність інструктивних вправ Ж.-Ф. Мазаса, що, на нашу думку, можна вважати однією із провідних рис індивідуального стилю французького митця: «Метод Мазаса виходить за рамки традиційної педагогіки гри на скрипці, наповнюючи уроки захопливим навчальним досвідом» (Zhou, 2024: 29). Цікавим моментом є порівняння методики Мазаса із більш сучасною педагогікою Сузукі, основою

на зануренні дитини в практичне середовище без додаткової теорії: «Викладання репертуару Мазаса у поєднанні з методом Сузукі – це цілісний підхід, який сприяє створенню здорового навчального середовища. Він також гарантує, що молоді учні, які мають труднощі з читанням нотації, все одно можуть прогресувати завдяки слуховому навчанню, повторенню та запам'ятовуванню» (Zhou, 2024: 57).

На сьогодні автором цієї статті не виявлено наукових праць українською мовою, присвячених виключно творчості Ж.-Ф. Мазаса. Його ім'я зрідка побіжно згадується у методичних посібниках або оглядових статтях зі скрипкової педагогіки, але ґрунтовні дослідження його спадщини в українському академічному просторі наразі відсутні. Так, з дисертації Емілії Бернацької-Гловалі дізнаємося, що Мазас був одним із видатних західноєвропейських музикантів, який за запрошенням К. Ліпінського виступав і викладав у Львові (Бернацька-Гловаля, 2018: 68). Частково напрацювання по каприсам Ж. –Ф. Мазаса висвітлено автором пропонованої статті в нещодавній колективній публікації (Nikolaievskia, Paliy, Denysenko, Cherednychenko, Kuzhba, Cherniavskiy, Wang Youjie, & Zeng Qian, 2023), де наведено їх класифікацію та надано рекомендації щодо виконання цих творів.

Відсутність наукових праць відкриває перспективу для вивчення творчості Ж.-Ф. Мазаса, як в аспекті історико-педагогічного аналізу, так і з погляду методики вдосконалення професійних компетенцій сучасного скрипаля, та може продовжити методичні напрацювання таких відомих педагогів, як О. Юр'єв, С. Євдокимов, А. Мельник. Так, у методичній розробці О. Юр'єва (Юр'єв, 1974) проаналізовані виразальні можливості скрипкових штрихів. А. Мельник (2012) звернулась до жанрів етюда і каприса, проаналізувавши твори українських композиторів та надавши їм відповідної класифікації. Неоцінними матеріалами є методичні праці Сергія Євдокимова. У навчальному посібнику «Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза» (2007) автор простежує поетапний розвиток виконавської майстерності скрипаля – від базових технічних навичок до рівня віртуозного володіння інструментом. Праця «Звукова палітра скрипаля та ресурси

її збагачення» (Євдокимов, 2013) зосереджена на проблемах тембрового мислення та засобах розширення звукової палітри виконавця.

Наше дослідження, присвячене каприсам Ж.-Ф. Мазаса, спирається на педагогічне підґрунтя, окреслене в роботах С. Євдокимова, О. Юр'єва, А. Мельник, але водночас пропонує прикладний аналіз конкретного корпусу творів, що дає змогу поглибити методику викладання скрипкової гри через роботу з конкретним репертуаром.

Мета статті – обґрунтувати мистецьку й педагогічну цінність *Етюдів ор. 36* Ж.-Ф. Мазаса як важливого ресурсу для формування й вдосконалення професійної майстерності скрипаля.

Методологія дослідження. З'ясування соціокультурного контексту створення каприсів потребувало застосування *історико-культурологічного підходу*; для розкриття технічної і художньої структури каприсів використано *структурно-функціональний аналіз*; *виконавсько-інтерпретаційний підхід* є необхідним для практичної апробації виявлених положень щодо штрихів, агогіки, темпів, фразування тощо; *порівняльний аналіз* дозволив зіставити етюди-каприси Ж.-Ф. Мазаса із каприсами П. Роде, Н. Паганіні, Г. Венявського, що розширює розуміння місця творчості Ж.-Ф. Мазаса в системі віртуозної традиції.

Наукова новизна дослідження. Представлена розвідка є першим в українському музикознавстві досвідом системного опису каприсів Ж.-Ф. Мазаса як антології віртуозної гри в межах романтичної традиції.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Мистецтво гри на скрипці пройшло тривалий шлях розвитку, що охоплює понад 400 років. Кожна епоха привносила нові уявлення про художні цінності та виконавський ідеал, розширюючи технічні можливості інструмента. Зміни музично-естетичних орієнтирів, прагнення виконавців до вдосконалення техніки, пошуки нових форм виразності сприяли формуванню стилістичної багатоманітності та розширенню художнього потенціалу скрипкового виконавства. Взаємодія шкіл, регіональних традицій, особисті впливи видатних

музикантів спричинили глибокі трансформації технічного і художнього арсеналу скрипалів.

Провідну роль у становленні виконавських традицій відіграли саме національні школи. Визначальний вплив мала італійська школа, що заклала основи скрипкового виконавства і скрипкобудування. Її представники (А. Кореллі, Дж. Тартіні, А. Вівальді) прагнули вокального звучання, а інструменти майстрів брешіанської, кремонської, венеціанської та міланської шкіл стали еталонами якості. У XIX столітті провідною стала франко-бельгійська школа (Ш. Беріо, А. В'єтан, Е. Ізаї), що поєднувала технічну досконалість із кантиленною виразністю. Австрійська й німецька традиції тяжили до поліфонії, драматизму й тембрового багатства (Й. Шмельцер, Л. Моцарт, Г. Шютц). Англійська школа XVII століття (К. Сімпсон) вирізнялась інтелектуальним підходом, технічними новаціями та орієнтацією на індивідуальну інтерпретацію. Староруська школа сформувалась завдяки І. Хандошкіну й Л. Ауєру, який інтегрував австро-німецько-угорські традиції. Її стиль орієнтований на віртуозність, яскраву сценічну подачу та ефектні технічні прийоми.

Французька школа кінця XVIII – початку XIX століття репрезентована постатями П. Роде, П. Байо, Р. Крейцера та Ж.-Ф. Мазаса, які фокусувались на духовно-виразній складовій інтерпретації, «вокальному» диханні, ансамблевому мисленні. Вишуканість штрихів, граційність, делікатна культура звука стали візитівкою французької школи; пізніше ці якості органічно втілились у стилістиці музичного імпресіонізму.

Стилістична палітра скрипкових шкіл демонструє, що їх впливи не обмежувались національними рамками – взаємопроникнення творчих, виконавських і педагогічних практик стимулювало розвиток скрипкового мистецтва. Й саме ці взаємозв'язки між виконавством, композиторською творчістю та дидактикою є ціннісним підґрунтям для сучасного музикознавчого осмислення скрипкової традиції.

З огляду на це, методичні надбання французької школи, представником якої є **Жак-Фереоль Мазас** (*Jacques-Féréol Mazas, 1782–1849*)

заслужують на особливу увагу. Педагогічна спадщина Ж.-Ф. Мазаса для скрипки соло містить 75 *Етюдів оп. 36*, зібраних у три цикли – «Спеціальні», «Блискучі» та «Артистичні», які стали невід’ємною частиною навчального репертуару скрипалів різного рівня підготовки. Ці твори становлять цілісну методичну систему, у якій кожен з них спрямований на вдосконалення окремого технічного елементу: штриха, артикуляції, позиційного пересування, інтонаційної точності, ритмічної стабільності.

Щодо вживання термінології, то у науковій та виконавській практиці твори Ж.-Ф. Мазаса часто позначаються як «каприси», попри те, що сам композитор визначив їх жанрову приналежність назвою «етюди» (*études*). Така термінологічна варіативність не є випадковою і має як історичне, так і функціональне обґрунтування. Етюд, як правило, є «педагогічним» жанром, орієнтованим на вдосконалення певного технічного елемента гри. Його функціональне призначення полягає у формуванні конкретних навичок виконавця, отже, часто такі твори не мають яскраво вираженого художнього змісту. Натомість каприс вирізняється вільною формою, імпровізаційною природою, елементами технічної віртуозності та виразною індивідуальністю. У барокову й класичну добу каприс функціонував як сценічна мініатюра, у якій технічна складність поєднувалася з художньою фантазією.

Етюди Ж. Мазаса, зокрема цикли «Спеціальні» та «Блискучі», далеко виходять за межі суто дидактичного матеріалу. Структурна компактність, багатство штрихових прийомів, мелодична виразність та інтонаційна витонченість наближають їх до жанру капрису. Саме тому у видавничій та педагогічній традиції вони часто іменуються «каприсами» – в якості своєрідного жанрового узагальнення, що відображає не лише навчальну функцію, а й високу художню цінність цих творів. Отже, в контексті сучасного розуміння термінів «етюд» і «каприс», твори Ж.-Ф. Мазаса перебувають на проміжній позиції: вони водночас виконують дидактичну функцію та мають виразну артистичну форму, що й зумовлює їх подвійне жанрове трактування.

Важливою перевагою Етюдів Ж. Мазаса є зручність нотного викладу та художня привабливість, що сприяє формуванню виконавської мотивації. За структурою та настроєм вони наближаються до концертних мініатюр. Їх навіть порівнюють із творами В. А. Моцарта за органічне поєднання простоти, витонченості та невимушеності, які дозволяють тривалий час зберігати зацікавленість роботою над технічним матеріалом.

Визначальним чинником художньої виразності скрипкового виконання є артикуляція, що реалізується через систему штрихів. Аналогічно до мовної інтонації, яка формує семантичний рівень мовлення, у скрипковій музиці штрих є носієм не лише технічного, а й змістового навантаження. Таким чином, штрихи у скрипковій грі постають не як другорядна технічна категорія, а як елемент художнього мислення, що формує індивідуальну звукову мову виконавця.

Капризи націлені на відпрацювання штрихової техніки, колористичних прийомів гри та засобів артикуляції. Звідси, загальна методична система *Етюдів оп. 36* охоплює три відповідні основні групи.

1) Штрихову, до якої входять такі **різновиди штрихів**:

- **протяжні** (*détaché, son filé, legato, portato, bariolage*);
- **розділові** (*martelé, staccato*, пунктирні, «штрих Біотті»);
- **стрибкові** (*spiccato, sautillé, staccato volant, ricochet*);
- **змішані або комбіновані** (поєднання прийомів з різних груп

у межах одного фрагмента);

2) колористичну, яка об'єднує:

- **колористичні** прийоми гри (*sul tasto, sul ponticello, pizzicato, col legno, saltando*);

3) артикуляційну, що включає:

- **артикуляційні засоби** (> *акцент, sf sforцандо*).

Як учень П'єра Байо (Pierre Baillot), видатного французького педагога, Жак-Фереоль Мазас був тісно пов'язаний із традиціями Паризької консерваторії – центру формування національної скрипкової школи XIX століття. П. Байо був визначною особистістю, професором, який створив для консерваторії офіційну навчальну програму скрипкової

гри, «*Méthode de violon*» («Скрипкову методу»), а пізніше написав власну вичерпну методичну роботу «*L'art du violon*» («Мистецтво скрипки»). Глибокий вплив цих монументальних праць, ймовірно, надихнув і Ж.-Ф. Мазаса на створення власних методичних розробок. Ще в період навчання в консерваторії його наполеглива праця та винятковий талант були відзначені жаданою Першою премією Консерваторії (1805), що зміцнило його репутацію висхідної зірки у світі скрипки (Kathryn T., 2024). Його творча діяльність поєднувала активне концертне життя з педагогічною практикою, що й зумовило його інтерес до створення навчальних матеріалів. Прагнучи забезпечити поступове й системне формування технічних навичок у молодих скрипалів, Ж.-Ф. Мазас скомпонував низку педагогічних творів, серед яких каприси посідають ключове місце. Їх поширення в навчальних програмах музичних шкіл, ліцеїв та консерваторій не обмежується лише Францією – вони набули широкої популярності в музичних навчальних закладах Європи та світу. Збірки етюдів Ж. Мазаса є яскравими прикладами його відданості вихованню наступного покоління скрипалів: «Ці твори не лише кидали студентам виклик у технічному плані, а й прищеплювали їм глибоку шану до музичного мистецтва та самовираження» (там само). Кожен каприс є мініатюрою з виразною інтонаційною мовою, власним характером та настроєм.

Технічні завдання, представлені в каприсах, охоплюють основні компоненти скрипкової віртуозності:

- *розвиток штрихової техніки;*
- *тренування швидкості та гнучкості пальців;*
- *опанування зміни позицій;*
- *формування виразного звуковидобування та інтонаційної*

точності. Ці технічні завдання вирішуються у художньо привабливому форматі, що наближає етюд до концертного твору. Завдяки цьому учень не лише розвиває техніку, а й формує музичне мислення, увагу до стилістики та емоційного забарвлення твору.

Каприси Ж.-Ф. Мазаса мають універсальне навчальне значення і слугують містком між елементарними етюдами (наприклад,

Г. Шрадіка чи Ш. Вольфгарта) й творами вищого рівня складності, такими як каприси П. Роде, Ш. Данкля або Н. Паганіні. Твори Ж.-Ф. Мазаса дозволяють учневі поступово засвоювати складні технічні елементи, не відволікаючи його увагу одночасним опануванням насиченої фактури.

Наведемо класифікацію каприсів Ж.-Ф. Мазаса, розподілених за домінантними технічними завданнями (Таблиця 1):

Таблиця 1. Технічні завдання в каприсах Ж.-Ф. Мазаса.

Штрихи та технічні завдання	Номера каприсів
Détaché	4, 5, 6, 17, 21
Legato	8, 13, 17, 18, 19, 24, 27, 31, 32, 40, 48, 54
Vibrato / son filé	1, 7, 27, 31, 35, 38
Martelé	10, 11, 23, 36, 47
Spiccato / sautillé / staccato	3, 16, 28, 29, 34, 39, 41, 45, 47
Viotti stroke	43
Portato	18
Flying staccato	23, 34, 47
Bariolage	37
Marcato	2, 3, 12, 25
Punctuated rhythm (dotted)	9, 33, 53, 56
Ricochet / saltato	37, 46
Accent / sforzando	23, 42, 44, 47, 49, 50, 52, 53
Tremolo	42, 45
Trill / mordent / appoggiatura	14, 15, 24, 41, 46, 55
Pizzicato / flageolet	30, 57
Техніка лівої руки	19, 32, 54, 56 (рух пальців); № 7, 20 (зміна позицій); № 21, 22 (зміна струн)
Комбіновані штрихи	№ 23, 26, 33, 37, 40, 43, 47, 53
Пауза як художній елемент	№ 51

Одна з головних переваг каприсів Ж.-Ф. Мазаса полягає у винятковій зручності музичного тексту. Логічна структура побудов, повторюваність формул, передбачуваність інтонаційної лінії – все це дає можливість педагогу й учню зосередитись на конкретному технічному

аспекті, не витрачаючи надмірного часу на розшифрування складної партитури. Саме завдяки такій структурі ці етюди особливо ефективні у процесі закріплення й автоматизації рухових навичок. Мелодійність каприсів також відіграє важливу роль – вони сприймаються як художньо цілісні твори, що значно знижує психологічне навантаження та втому виконавця в процесі занять. У багатьох випадках каприси Ж.-Ф. Мазаса використовуються навіть досвідченими виконавцями як технічна розминка чи матеріал для відновлення концертної форми після перерви в заняттях.

На відміну від каприсів Н. Паганіні або П. Роде, які вирізняються надвисоким ступенем віртуозності та часто вимагають тривалого опрацювання нотного матеріалу, каприси Ж.-Ф. Мазаса є педагогічно зручнішими. Вони не поступаються першим в ефективності з погляду напрацювання техніки, але при цьому й не створюють зайвих труднощів, пов'язаних із опануванням великої кількості складних інструкцій або неочікуваних текстових рішень. Саме тому вони широко використовуються як у класах середнього рівня, так і у старших навчальних курсах. Так, наприклад, в методичних рекомендаціях Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Етюди ор. 36 Ж.-Ф. Мазаса пропонуються для опанування здобувачам вищої освіти II та III курсів освітнього рівня «бакалавр» (Мельник, 2022: 10). Каприси Ж.-Ф. Мазаса дозволяють педагогові реалізовувати принцип індивідуального підходу: завдяки різноманітності технічних і художніх завдань кожному учневі можна дібрати твір, що відповідає його поточним можливостям і сприяє його подальшому розвитку.

Поширене уявлення про каприси Ж.-Ф. Мазаса як твори лише для студентів середнього рівня є хибним. Насправді, багато з них становлять серйозну виконавську складність навіть для добре підготовлених музикантів. Їхня універсальність полягає у можливості інтеграції в навчальний процес на різних етапах – від початкового до професійного, а також у здатності постійно відкривати нові грані інтерпретаційної роботи. Отже, ці твори стають основою для безперервного вдосконалення та розвитку виконавської майстерності.

Національна специфіка творчості Ж.-Ф. Мазаса виявляється насамперед у вишуканості, елегантності викладу музичного матеріалу. Якщо емоційна перенасиченість притаманна італійській школі, педантичність – німецькій, а надмірна декоративність – франко-бельгійській, то стиль Ж.-Ф. Мазаса позначений стриманістю та художньою делікатністю, що ідеально підходить як для педагогічної роботи, так і для сценічного репертуару. Іноді Ж.-Ф. Мазас звертається до атрибутів побутових музичних жанрів, що надає його творам особливої характеристичності та стилістичної виразності. Наприклад, 9-й Каприс побудований на ритмі маршу, 18-й має ознаки романсу, а 29-й – назву «Полонез». Такі стилістичні відсилання, що формують упізнавану манеру звучання, характерну для кожного з названих жанрів, збагачують музичний зміст каприсів.

Серед каприсів, що потребують виняткової технічної підготовки і не поступаються за складністю творам Н. Паганіні, варто виокремити №№ 16, 23, 28, 32, 34, 37, 40, 41, 45, 47, 50, 53. Робота над ними потребує від викладача цілеспрямованої методики, що передбачає акцентоване відпрацювання конкретного штриха або прийому в гіперболізованій формі. З методичної точки зору, важливою є практика локального аналізу: при вивченні нового штриха студенту доцільно працювати не з усім каприсом, а з невеликим його фрагментом (наприклад, чотиритактом), у межах якого представлені всі необхідні технічні параметри. Такий підхід дозволяє розглядати каприс як концентрат штрихової проблематики, яка інтегрує аспекти розподілу смичка, побудови фрази, передачі характеру та динаміки.

Виконавський досвід автора цього дослідження дозволив поглибити розуміння завдань, що їх пропонує кожен з каприсів, та розробити ефективну стратегію їх опанування. Отже, перейдемо до аналізу деяких каприсів, кожний з яких яскраво репрезентує певний вид техніки.

Каприс № 20 Ж.-Ф. Мазаса:

формування позиційної гнучкості та пластики переходів

Каприс № 20 посідає особливе місце в системі технічних завдань скрипаля, оскільки спрямований на вироблення пластики рухів під час

змін позицій. Як відомо, гра на скрипці передбачає широке використання позиційної мобільності – зміни місця розташування лівої руки на грифі, що є невід’ємною складовою інтонаційної точності та тембральної стабільності при виконанні будь-якої мелодії. Освоєння цього аспекту техніки є необхідним вже з початкових років навчання.

Поняття «позиція» у скрипковій педагогіці позначає ділянку грифа, в межах якої перший палець лівої руки розташовується на певній струні на визначеній відстані від відкритої струни. Утворюється конкретний інтервал із відкритою струною: секунда – для першої позиції, терція – для другої, кварта – для третьої тощо. Загальна кількість позицій на скрипці сягає 10–12; найчастіше використовуються перші сім.

У праці «*Versuch einer gründlichen Violinschule*» («Спроба ґрунтовної скрипкової школи») Леопольд Моцарт вже оперує поняттями, які відповідають сучасній класифікації позицій, позначаючи їх терміном «аплікатури». Він розрізняє непарні (1, 3, 5) та парні (2, 4, 6) позиції, називаючи перші «цілими» а другі – «половинними» (Mozart, 1985: 135, 142). У більшості творів педагогічного репертуару акцент робиться саме на освоєнні непарних позицій, як це демонструє й Каприс № 20. Однак для формування повноцінної виконавської гнучкості необхідне також тренування в парних позиціях – прикладом слугує Каприс № 3 П’єра Роде.

Позиційні переходи передбачають переміщення лівої руки вздовж грифа задля розширення діапазону інструмента і збереження єдиного тембрового малюнка при висхідному чи низхідному русі. Їхній характер визначається стилем твору, швидкістю переміщення, ступенем тиску пальців на струну, силою натиску смичка, артикуляційною виразністю, а також іншими виконавськими чинниками. Серед типів переходів розрізняють: *переходи через відкриту струну*, *ковзання на одному пальці*, *перехід з нижчележачого пальця на вищележачий* (зі збереженням контакту зі струною до прийняття нового положення); *перехід із вищележачого пальця на нижчележачий* (попередній палець піднімається перед переміщенням); *комбіноване ковзання* (зі зміною

пальців у межах інтервальної відстані); *стрибкові переходи* (з окремим переміщенням пальців без безперервного контакту).

Каприс № 20 ефективно формує навички першого типу переходів з легким, мінімальним натисканням пальців на грифі, повільним і плавним переміщенням по позиціях, що забезпечує точність інтонації та м'якість звуковидобування. Це особливо важливо в контексті зміни мензури: чим вище позиція, тим коротшою стає відстань між нотами, що вимагає тонкого контролю інтонаційного балансу.

Зміна позицій залучає всю рухову систему лівої руки. При переходах у межах перших чотирьох позицій провідну роль відіграє передпліччя з допоміжним залученням плеча. Кисть та пальці залишаються веденими. Великий палець має переміщуватися синхронно з іншими пальцями, не порушуючи початкового співвідношення. У позиціях, вищих за четверту, активність передпліччя обмежується корпусом інструмента, а функцію переміщення перебирає на себе кисть у поєднанні з коригувальним рухом плеча.

Структура теми Капрису відповідає типовій структурі періоду: початкові фрази по чотири такти з мікрокадансами в кінці кожної повторюються двічі, після чого розвивається довша фраза на вісім тактів, утворюючи 16-тактовий період (*Нотний приклад 1*).

Нотний приклад 1¹. Ж.-Ф. Мазас. Етюд оп. 36 № 20, початковий період.



¹ Нотні приклади наводяться за виданнями, оцифрованими IMSLP (див. посилання (Mazas, [1843]) в бібліографічному списку наприкінці статті).

Така конструкція налаштовує виконавця на спокійний, пластичний і свідомо керований темп, що особливо сприяє фіксації правильних рухових звичок при переходах. На відміну від 11-го Етюд Р. Крейцера, що переважно використовується для формування навичок плавних переходів між позиціями, Каприс Ж.-Ф. Мазаса вирізняється виразною художньою спрямованістю, основу якої становить мелодична тема, і саме цей чинник помітно впливає на легкість та зручність роботи з виконавськими завданнями твору. Отже, Каприс № 20 – не лише зразок для відпрацювання переходів між позиціями, але й приклад інструментального мислення, де технічна доцільність слугує художній виразності, а виконавська пластика стає носієм музичного сенсу.

*Каприс № 23 Ж.-Ф. Мазаса: синтез штрихових прийомів
як інструмент розвитку правої руки скрипаля*

Каприс № 23 належить до групи творів, побудованих на постійній змінності та комбінаціях штрихів, що ускладнює виконавські завдання й вимагає від скрипаля високого рівня технічної мобільності. Виконавська складність Капрису полягає у швидкому чергуванні штрихів поряд із засобами артикуляції: стакато, летючого стакато, акцентів і сфорцандо. Окремим завданням є чітка артикуляція пальців лівої руки при виконанні мелізмів. Кожен штрих та артикуляційний засіб мають власну кінетичну модель і змістове навантаження. У поєднанні з трелями, форшлагами та пасажами з 32-х, всі ці завдання потребують вкрай складної системи дрібномоторного контролю правої руки в умовах високого темпу.

Каприс відкривається мотивом із семи нот, що виконується у верхній половині смичка штрихом *staccato*, і згодом повторюється в модифікованому вигляді з динамічними ускладненнями. Уже в другому такті з'являється сфорцандо, яке має бути реалізоване саме смичком угору, що не притаманно природному руху руки, але є необхідним для точного динамічного акценту (*Нотний приклад 2*). З педагогічної точки зору, доцільно виконувати ці акценти з гіперболізацією, аби чітко відпрацювати механізм їх артикуляції.

Нотний приклад 2. Ж.-Ф. Мазас. Етюд ор. 36 № 23, початок.



Одразу після сфорцандо слідує складна комбінація: форшлаг, трель та її завершення, що реалізується на одній вісімці – фактично, три прийоми в межах однієї ноти. Цей мікроепізод вимагає не лише відточеної техніки лівої руки, а й абсолютної злагодженості з правою, де використовується короткий відрізок ведення смичка.

Летюче стакато у цьому каприсі подається в нестандартному вигляді – п'ять нот у напрямку вгору смичком. Це потребує застосування мікрорухів пальців і кисті правої руки з використанням пружних властивостей смичка: виконавець повинен активізувати механізм пружинного відскоку, гостро атакуючи першу ноту й активуючи серію наступних без додаткових зусиль.

Особливу увагу слід приділити диференціації акценту та сфорцандо. Перший виконується різким, злегка ударним рухом смичка, що миттєво торкається струни та відразу залишає її. Натомість сфорцандо має бути реалізоване з елементом вібрації, створюючи ефект пружного динамічного вибуху, ніби звук розкривається зсередини.

У центральному розділі Капрису з'являються короткі легато в низці откавних стрибків, що поєднуються з деталями, створюючи поліфонізовану фактуру (Нотний приклад 3). Фразування будується за двотактовими модулями, які з'єднуються у довші побудови. Все це вимагає від виконавця не лише технічної точності, але й відчуття форми і поліфонічного мислення.

Нотний приклад 3. Ж.-Ф. Мазас. Етюд оп. 36 № 23, середній розділ.

З педагогічного погляду, Каприс № 23 є винятковим зразком для фор-мування швидкої адаптації до змін штрихів, моторики дрібних м'язів правої руки, точності артикуляції у складних динамічних комбінаціях, виразного фразування при щільній фактурі. Виконання цього капрису потребує надзвичайної темпоритмічної стабільності, чіткої координації обох рук та усвідомленого розуміння художньої функції кожного штриха. Освоєння твору є важливим етапом станов-лення скрипаля середнього професійного рівня та слугує підготовкою до опанування більш складного репертуару, зокрема, каприсів П. Роде, Ш. Данкля, А. В'єтана і Н. Паганіні.

Каприс № 38: формування співучого звучання та виразної вібрації

Серед каприсів Ж. Мазаса особливе місце посідають кантиленні зразки, зорієнтовані на розвиток у скрипаля техніки співучого інтонування. Саме вони розкривають багатство тембрової палітри інструмента, спираючись на особливості мелодичного розвитку та техніки вібрації як ключових складових виразності. Вібрація у скрипковому виконавстві виконує не лише естетичну функцію, емоційно збагачуючи звук і насичуючи його драматизмом або ніжністю, а й сприяє тим самим глибшому зануренню слухача в інтонаційно-смыслову структуру твору. Каприс № 38 постає як типове *аріозо*, сповнене ліризму, виразних мелодичних зворотів та довгих фраз. Основним завданням при його інтерпретації є опрацювання кожної ноти в контексті безперервної та різноманітної вібрації (Нотний приклад 4).

Нотний приклад 4. Ж.-Ф. Мазас. Етюд оп. 36 № 38.



Визначальним критерієм професійного рівня виконавця вважається саме якість вібрації, яка є відображенням його індивідуальності, психофізичного стану, характеру, смаку та емоційної інтуїції. З методичної точки зору Каприс № 38 доцільно трактувати як матеріал для поглибленого вивчення саме вібраційної техніки.

У виконавській практиці розрізняють, за швидкістю та амплітудою, кілька основних типів вібрації.

- **Швидка вібрація** – використовується для створення ефекту енергійного та емоційно напруженого звучання;
- **повільна вібрація** – передає м'якість і ліризм;
- **широка вібрація** – підсилює драматизм;
- **вузька вібрація** – забезпечує делікатність і прозорість інтонації;
- **змішана вібрація** – дозволяє динамічно реагувати на художній контекст твору завдяки варіативності швидкості та амплітуди.

За джерелом генерації руху розрізняють:

- **пальцеву вібрацію** – з опорою на рух першої фаланги;
- **кистьову вібрацію** – базується на мікроколиваннях кисті;
- **передпліччеву (ручну) вібрацію** – з використанням передпліччя для широких амплітуд;
- **змішану вібрацію**, яка поєднує всі попередні типи залежно від художніх завдань.

Для ефективного засвоєння технічного матеріалу доцільно не охоплювати весь текст Капрису одразу, а працювати над окремими фразами або двотактовими побудовами. Особливу увагу слід звернути на поєднання нот із різною ритмічною тривалістю в межах єдиного безперервного вібраційного імпульсу, а також на зміну позицій на великі інтервали в межах однієї струни.

Однією з ефективних вправ є виконання Капрису у повільному темпі з довгими лігами, що охоплюють кілька нот на один рух смичка. Такий підхід формує відчуття цілісності фрази, сприяє зібраності звуковидобування та створює інтонаційну єдність. У процесі інтерпретації необхідно враховувати функціональну роль гармонічних опор: основні тони вимагають стабільної вібрації, тоді як домінантові й кадансові зони потребують більшої експресивності. Важливо забезпечити плавність переходів між різними вібраційними якістьми – без перерв чи «зламаних» фраз. Резюмуючи, наголосимо, що щоденна практика розвитку вібрації є обов'язковим компонентом професійного зростання скрипаля. Розширення засобів виразності через вібраційні техніки не лише збагачує звукову палітру виконавця, а й надає музиці завершеності та неповторної емоційної глибини.

*Каприс № 51: переосмислення штриха –
застосування спіккато як засобу артикуляційної виразності*

Редакційний та виконавський досвід автора цієї статті дозволив переосмислити педагогічні завдання каприсів Ж.-Ф. Мазаса, відкривши нові, подекуди несподівані інтерпретаційні можливості. Так, у вихідному нотному варіанті Каприс № 51 орієнтований на опанування легкого артикульованого штриха типу *martelé*, зокрема в коротких рухах кінчиком смичка. Основна мета – досягнення точності та контрольованості у верхній частині смичка, що є важливою складовою професійної техніки. Однак подальша виконавська практика привела до несподіваного евристичного висновку – відкриття, що цей каприс є надзвичайно ефективним для формування техніки *spiccato* – штриха, який виконується кидком смичка на струну з подальшим природним відскоком, що забезпечує коротке чітке артикулювання

Автор дослідження пропонує альтернативну методику використання Капрису № 51 як навчального матеріалу для опанування штриха *spiccato*. Початкова ритмоформула «нота – пауза – три однакові ноти» (див. *Нотний приклад 5*) ідеально підходить для цього завдання: на паузі смичок піднімається, а наступні три ноти виконуються на одному рівномірному кидку з відскоком у середній частині смичка, в зоні його природної пружності.

Технічна модель *spiccato* передбачає чітке розмежування рухів: вертикальне підняття смичка під час паузи та наступний контрольований кидок з артикульованим виконанням трьох шістнадцятих тривалостей без скорочення їхньої довжини. Особлива увага приділяється декламаційному аспекту – звуки мають виголошуватись чітко, як «артикульована промова» виконавця. Головною умовою ефективного результату є сталість: збереження рівномірності, точності та штрихової стабільності до завершення Капрису.

Одним із ключових аспектів у роботі над цим матеріалом є метричне відчуття: саме пауза відіграє роль опорної точки, отже, її не слід скорочувати, що є типовою помилкою студентів. З огляду на це, доцільно використовувати метроном з одиницею відліку у вигляді восьмої тривалості.

Оскільки Ж.-Ф. Мазас уникає докладних ремарок, виконавець отримує широке поле для творчої інтерпретації: в плані тембру, характеру, динаміки та ритмічного підходу. Таким чином, Каприс № 51 може стати не лише вправою на штрихову техніку, а й вираженням музичного мислення скрипаля та його виконавської індивідуальності.

Висновки.

Каприси Ж.-Ф. Мазаса вирізняє синтез художнього змісту й дидактичної доцільності. Вони є зразком ефективного навчального матеріалу, який сполучає музичну виразність і потужний потенціал для комплексної технічної підготовки виконавця. Їхнє методичне значення полягає у можливості поетапного формування ключових технічних компонентів гри на скрипці, а також розвитку музичного мислення, стилістичної чуйності та виконавської емоційності. Ці твори можуть

бути використані як у рамках індивідуального навчання, так і в контексті колективних занять, майстер-класів або конкурсної підготовки. Зокрема, педагоги можуть застосовувати їх як діагностичний матеріал для виявлення рівня володіння штрихами й фразуванням, координації лівої та правої руки, тембрової гнучкості. Для здобувачів вищої освіти каприси Ж.-Ф. Мазаса можуть стати ефективним інструментом відпрацювання техніки на ранніх етапах опанування складніших концертних програм. Композитор вдало поєднав функціональну дидактичність і виразний музичний матеріал, створивши своєрідну «антологію віртуозності» для скрипки соло. Використання етюдів-каприсів Ж.-Ф. Мазаса у навчальному процесі сприяє всебічному професійному зростанню скрипаля й залишається актуальним в контексті сучасної методики викладання скрипкової гри.

Перспективи дослідження. Подальше дослідження теми передбачає розширення аналітичних розвідок творчості Ж.-Ф. Мазаса як у жанровому, так і в інтерпретаційному вимірах. Зокрема, актуальним є порівняльний аналіз його каприсів і творів інших композиторів французької школи в контексті еволюції педагогічного етюдів в першій половині XIX століття. Крім того, продовження досліджень творчості Ж.-Ф. Мазаса сприятиме залученню його етюдів до концертного репертуару як повноцінних віртуозних мініатюр, що дозволить актуалізувати їхню художню цінність поза межами навчального процесу.

ЛІТЕРАТУРА

- Бернацька-Гловаля, Е. І. (2018). *Соціоісторичні та естетичні характеристики польської камерно-вокальної творчості Львова (XIX – перша третина XX ст.)*. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Євдокимов, С. А. (2007). *Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза*. (Навчальний посібник). Харків: ХДУМ імені І. П. Котляревського.
- Євдокимов, С. А. (2013). *Звукова палітра скрипаля та ресурси її збагачення*. (Навчальний посібник). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського.
- Мельник, А. О. (2012). Етюди та каприси (капричіо) в українській скрипковій мініатюрі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 34, 332–344.

- Мельник, А. О. (2022). *Навчально-педагогічний репертуар в курсі «Педагогічна практика»*. (Методичні рекомендації для студентів). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського.
- Юр'єв, О. (1974). *Виразжальні можливості скрипкових штрихів*. Київ: Музична Україна.
- Fétis, F.-J. (1867). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. T. 6. Paris: Firmin Didot. <https://archive.org/details/biographieunivers06ft/page/46/mode/2up>
- Kathryn T. (2024, June 29). The Illustrious Legacy of Jacques-Féréol Mazas: A Virtuoso Violinist and Composer. *Animato Strings*. <https://animato.com.au/the-illustrious-legacy-of-jacques-fereol-mazas-a-virtuosic-violinist-and-composer/>
- Mazas, J.-F. ([1843]). *Etudes, op. 36*. (First Publication 1843, Bonn: Simroc). [https://imslp.org/wiki/Etudes,_Op.36_\(Mazas,_Jacques_Féréol\)](https://imslp.org/wiki/Etudes,_Op.36_(Mazas,_Jacques_Féréol))
- Mazas, J.-F. (n.d.). *Méthode de violon. Op. 34*. Paris: Aulagnier. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP349901-PMLP486793-mazas_vn_methode_aulagnier.pdf
- Mozart, L. (1985). *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. (Translated by E. Knocker; Original work published 1756). Oxford-New York: Oxford University Press.
- Nikolaievskaya, Yu., Paliy, I., Denysenko, I., Cherednychenko, O., Kuzhba, M., Cherniavskiy, I., Wang, Youjie, & Zeng, Qian (2023). Style paradigm of the instrumental etude genre. *Ad Alta. Journal of Interdisciplinary Research*, 13(2) (Special Issue), 18–25. DOI: 10.33543/j.130235.1825.
- Silva, U. C. (2010). *Original and Transcribed Etude Books for Viola: A Reference Guide for Teachers and Students*. (D.M.A. diss.). University of Georgia. Athens, Georgia. https://getd.libs.uga.edu/pdfs/silva_ulisses_c_201005_dma.pdf
- Zhou, Yang (2024). *Des Sons Harmoniques: Mazas's Legacy on Violin Pedagogy, Discussion of the Violin Duo Genre, and Analysis of Mazas's Violin Duos*. (D.M.A. diss.). The University of Arizona. Tucson.

REFERENCES

- Bernatska-Hlovalia, E. I. (2018). *Sociohistorical and aesthetic characteristics of Polish chamber and vocal creativity in Lviv (19th – first third of the 20th century)*. Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music. Lviv [in Ukrainian].
- Fétis, F.-J. (1867). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique [Universal biography of musicians and general bibliography of music]*. Vol. 6 Paris: Firmin Didot. <https://archive.org/details/biographieunivers06ft/page/46/mode/2up> [in French].

- Kathryn T. (2024, June 29). The Illustrious Legacy of Jacques-Féréol Mazas: A Virtuoso Violinist and Composer. *Animato Strings*. <https://animato.com.au/the-illustrious-legacy-of-jacques-fereol-mazas-a-virtuosic-violinist-and-composer/> [in English].
- Mazas, J.-F. ([1843]). *Etudes, op. 36*. (First Publication 1843, Bonn: Simroc). [https://imslp.org/wiki/Etudes,_Op.36_\(Mazas,_Jacques_Féréol\)](https://imslp.org/wiki/Etudes,_Op.36_(Mazas,_Jacques_Féréol)) [in French].
- Mazas, J.-F. (n.d.). *Méthode de violon. Op. 34*. Paris: Aulagnier. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP349901-PMLP486793-mazas_vn_methode_aulagnier.pdf [in French].
- Melnyk, A. O. (2022). *Educational and pedagogical repertoire in the course «Pedagogical Practice»*. (Methodic recommendations for students). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Melnyk, A. O. Etudes and caprices (capriccios) in Ukrainian violin miniature. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 34, 332–344 [in Ukrainian].
- Mozart, L. (1985). *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. (Translated by E. Knocker; Original work published 1756). Oxford-New York: Oxford University Press [in English].
- Nikolaievskaya, Yu., Paliy, I., Denysenko, I., Cherednychenko, O., Kuzhba, M., Cherniavskiy, I., Wang, Youjie, & Zeng, Qian (2023). Style paradigm of the instrumental etude genre. *Ad Alta. Journal of Interdisciplinary Research*, 13(2) (Special Issue), 18–25. DOI: 10.33543/j.130235.1825 [in English].
- Silva, U. C. (2010). *Original and Transcribed Etude Books for Viola: A Reference Guide for Teachers and Students*. (D.M.A. diss.). University of Georgia. Athens, Georgia. https://getd.libs.uga.edu/pdfs/silva_ulisses_c_201005_dma.pdf [in English].
- Yevdokymov, S. A. (2007). *Violin performance: the path from beginner to virtuoso*. (Training manual). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts [in Ukrainian].
- Yevdokymov, S. A. (2013). *The violinist's sound palette and resources for its enrichment*. (Tutorial guide). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Yuriev, O. (1974). *Expressive possibilities of violin strokes*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Zhou, Yang (2024). *Des Sons Harmoniques: Mazas's Legacy on Violin Pedagogy, Discussion of the Violin Duo Genre, and Analysis of Mazas's Violin Duos*. (D.M.A. diss.). The University of Arizona. Tucson [in English].

Ihor Cherniavskyi

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Honored Art Worker of Ukraine,
postgraduate student, Senior Lecturer,
the Department of Orchestra String Instruments
e-mail: ivchmuz@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-1323-3113

Caprices for Solo Violin by J.-F. Mazas: an anthology of virtuosity

Statement of the problem. *The works of Jacques-Féréol Mazas (1782–1849), despite their longstanding presence in the repertoire of European music institutions, as well as their widespread use in teaching practice, have remained largely overlooked by scholars in terms of stylistic and interpretative analysis. The primary source of information on Mazas's caprices remains his "Méthode de violon", alongside limited research, including dissertations by U. Carvalho da Silva (2010) and Yang Zhou (2024), which consider certain methodical aspects of his legacy. In Ukrainian academic discourse, comprehensive studies of Mazas's work are currently lacking, which opens promising avenues for further research.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to substantiate the artistic and pedagogical value of Mazas's Études op. 36 as an important resource for developing and refining professional violin technique. For the first time, this study offers an in-depth interpretation of Mazas's caprices (études) not merely as pedagogical tools but as a fully formed anthology of violin virtuosity reflecting 19th-century musical thought. The study is based on several methodological approaches. The historical and cultural approach allows to contextualize Mazas's Études op. 36; the structural and functional analysis – to reveal their technical and artistic design; performance and interpretive approaches are used for regarding the bowings, agogics, temps, and phrasing in terms of their practical application; the comparative analysis – to situate Mazas's caprices alongside those by P. Rode, G. B. Viotti, and N. Paganini, clarifying their place in the virtuosic tradition. The article also draws on pedagogical principles formulated by S. Yevdokymov (2007, 2013), with an emphasis on the development of expressive technique and virtuosity.*

Results and conclusions. *Mazas's Études op. 36, for solo violin considers as a significant phenomenon in violin pedagogy and performance practice. His solo violin études (caprices) occupy an intermediate position between didactic etudes and*

performance virtuoso miniatures, forming a unique «anthology of virtuosity» within the 19th century tradition. The structural, technical, and interpretative features of selected caprices were analyzed, and their role as an integrated pedagogical tool combining technical training with the formation of musical thinking was defined. The study identifies typical compositional formulas in Mazas's virtuoso writing and outlines contemporary interpretative possibilities of performer. Original recommendations are proposed to enhance violinists' virtuosity using Mazas's works at various stages of professional development.

Keywords: *Jacques-Féréol Mazas's creativity; violin school; etude; caprice; stroke system; bowing technique; violin pedagogy; virtuosity; solo performance.*

Стаття надійшла до редакції 14 травня 2025 року

УДК 780.616.432.071.2(438)1880/1925

DOI 10.34064/khnum1-75.16

Потоцький Станіслав Геннадійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант творчої аспірантури,
кафедра спеціального фортепіано
e-mail: stanislav.pototskyi@num.kh.ua
ORCID iD: 0009-0002-7589-4179

**Виконавська поетика
фортепіанної музики Польщі (1880–1925):
мовностильовий дискурс**

Запропоновано ціннісно-стильовий аналіз фортепіанних творів польських композиторів В. Желенського, Ю. Зарембського, К. Шимановського та Л. Ружицького, чия творчість припадає на перехідний період розвитку європейської музики кінця XIX – початку XX століть. З погляду методології дослідження базується на підході до обраного матеріалу з позицій виконавської поетики та включає мовностильову компоненту як аналітичний інструмент. Новизна отриманих результатів полягає у введенні до наукового обігу маловідомих фортепіанних творів польських композиторів. Еволюцію інтонаційного мислення кожного з митців простежено на різножанрових зразках, в яких сформовано певну мовностильову домінанту: трансформація (Ю. Зарембський, В. Желенський); психологізація (К. Шимановський), просторова візуалізація (Л. Ружицький). З'ясовано, що драматургічні моделі фортепіанного мислення впливають на вибір інтерпретаційної стратегії піаніста. Аналітичні спостереження ґрунтуються на виконавському досвіді автора, що створило засади для наукової рефлексії щодо трактування обраних творів.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво; європейська традиція; польський фортепіанний романтизм; виконавська поетика; інтерпретативний аналіз; мовностильовий дискурс.

Постановка проблеми.

У сучасному музикознавстві поетика як філософсько-естетична категорія набула значення аналітичного інструмента. Вивчення виконавської поетики фортепіанного мистецтва дозволяє музиканту-

інтерпретатору глибше осягнути жанрово-стильову специфіку композиторської творчості і розкрити її сутність через реконструкцію в «живому звучанні». Ознайомлення з маловідомими зразками фортепіанної музики різних національних традицій розширює горизонт виконавської свідомості. У цьому контексті на особливу увагу заслуговує фортепіанна творчість польських композиторів кінця XIX – початку XX століть, яка, попри розмаїття індивідуальних стилів, нерідко трактується виключно крізь призму творчості Ф. Шопена та її впливів. «Шопеноцентризм» як усталений ракурс сприйняття зумовив маргіналізацію фортепіанного доробку наступного покоління композиторів. Проте у творчості таких митців як В. Желенський, Ю. Зарембський, К. Шимановський та Л. Ружицький, спостерігаємо пошук *мовностильової диференціації, нової художньої ідентичності на ґрунті зростання ролі особистості виконавця як інтерпретатора*. Спільною ознакою їхньої діяльності є те, що саме піаністичний досвід виявився органічно інтегрованим у їхнє художнє мислення, ставши чинником формування індивідуального композиторського стилю. З огляду на це постає потреба переосмислення фортепіанної музики зазначеного періоду не лише як історичної ланки музичного процесу, а як вартісного мистецького феномена. *Актуальність* теми полягає у необхідності осмислення виконавської поетики фортепіанної музики польських композиторів, що досі не була предметом системного музикознавчого аналізу, у контексті мовностильової специфіки загальноєвропейської традиції та пошуку національної ідентичності.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у введенні в науковий обіг українського музикознавства маловідомих творів польських композиторів.

Мета статті – здійснити мовностильовий аналіз вибраних фортепіанних творів польських композиторів кінця XIX – початку XX століття у світлі виконавської поетики.

Матеріал статті обмежений ключовими творами, написаними у перехідний період (1880–1925), серед яких *Балада g-moll* op. 18 Ю. Зарембського; *Шість прелюдій* (рання версія циклу «Дев'ять

прелюдій для фортепіано» ор. 1) К. Шимановського; «Тема та варіації» h-moll ор. 62 В. Желенського; фортепіанний цикл «Італія» ор. 50 Л. Ружицького.

Методологія дослідження. Дослідницький підхід спирається на досвід сучасної інтерпретології, поєднуючи *функціональний аналіз* композиторського тексту (мелос, метроритм, лад та гармонія, фактура) та рефлексії виконавця. *Ціннісно-стильовий* підхід до аналізу творів польських композиторів орієнтований на виявлення діалектики європейських традицій та особливостей національного мислення. Метод *жанрового аналізу* застосовано для ідентифікації типів музичної семантики творів. *Порівняльний* метод дозволяє охопити цілісність польської фортепіанної традиції, виявляючи її зв'язки з європейським контекстом.

Останні дослідження і публікації за темою. У сучасному музикознавстві проблематика виконавського мислення розглядається в межах інтерпретології, що поєднує аналіз авторського тексту з рефлексивною позицією виконавця (Александрова & Шаповалова, 2020). Поняття виконавської поетики як «художньої системи, яка слугує віддзеркаленням інтерпретувального мислення музиканта» формулює Ю. Ніколаєвська (2020: 217). У праці М. Чернявської (2021), присвяченій І. Б. Крамеру, питання виконавської поетики розглядаються в контексті взаємодії виконавських і композиторських засобів у його фортепіанній творчості. У численних польськомовних джерелах не виявлено праць, що розглядають інтерпретаційні засади виконавського мистецтва.

Тему рецепції музики Ф. Шопена у творчості наступних поколінь митців Польщі розкрито у двох фундаментальних працях М. Томашевського (Tomaszewski, 2005, 2016). Творча біографія і стиль В. Желенського розглянуті у дослідженні Г. Зезюли (Zieziula, n.d.), а жанрово-структурні характеристики його фортепіанних творів – у спеціальній праці того ж автора (Zieziula, 2021), де варіаційність визначається як ключова «*idée fixe*» композитора. Життєвий і творчий шлях Ю. Зарембського представлено у першому в українському

музикознавстві колективному виданні, присвяченому його постаті (Копоть, & Шміло, 2024).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Генерацію композиторів «постшопенівської доби» презентують постаті видатних музикантів-виконавців В. Желенського, Ю. Зарембського, К. Шимановського, Л. Ружицького. Їхня творчість окреслює вектор трансформації польського фортепіанного мистецтва – від романтизму Ф. Шопена до нової музики початку ХХ століття. Якщо В. Желенський спирався значною мірою на академічні засади класицизму (у трактуванні жанру, форми, фактури), то Ю. Зарембський – типовий романтик, спадкоємець стилевих домінант піанізму Ф. Шопена та Ф. Ліста. У ранній творчості К. Шимановського формується нова фортепіанна естетика із загостреною звуковою символікою та гармонічною мовою, з підтекстом доби «*fin de siècle*», але поки що зі збереженням діалогу з шопенівською традицією (що принципово важливо). Нарешті, фортепіанна спадщина Л. Ружицького засвідчує остаточний «злам» романтичної парадигми, пропонуючи модерністське світобачення, у якому, однак, простежується «відлуння» естетики ХІХ століття. Зі зміною композиторської стратегії, вочевидь, змінювалася й виконавська поетика творів для фортепіано.

Для виявлення специфічних принципів виконавської поетики розглянемо обрані для аналізу твори у хронологічному порядку.

Балада *g-moll* оп. 18 Ю. Зарембського була опублікована 1884 року з присвятою О. Міхаловському¹. У ній яскраво відчувається органічне поєднання лістівської програмності і, водночас, фактурної рухливості, стрункости форми та чіткої драматургічної логіки, що властиві стилю Ф. Шопена. Саме на перетині цих естетичних

¹ Олександр Міхаловський (1851–1938) – польський піаніст, композитор і педагог. Закінчив Ляйпцизьку консерваторію (клас І. Мошелеса та Т. Костіуса), пізніше удосконалювався в К. Таузіга у Берліні. Знаний інтерпретатор творів Ф. Шопена, автор фортепіанних мініатюр і транскрипцій шопенівських творів. За його ініціативою було започатковано міжнародний конкурс імені Ф. Шопена. Професор Варшавської консерваторії. Серед його учнів – В. Софроніцький, В. Ландовська, В. Косенко.

парадигм формується музична мова твору, у якій виразно позначено роль піаніста як співтворця романтично-поетичного образу. Баладу відкриває вступ, тематизм якого побудований на принципі «питання-відповідь», у якому мотивні ланки поступово кристалізуються в одноголосну тему в середньому регістрі (т. 29). Простота й природність пісенного мелосу, пластика мелодичних ліній та хвилеподібних фігурацій пов'язуються із жанровою стилістикою баркароли; у цілому музичний образ вступу створює *ілюзію водної стихії*, що апелює до програмних п'єс Ф. Ліста. У виконавському плані цінною є авторська вказівка на зняття педалі наприкінці фраз, що підкреслює цезури та увиразнює будову музичного синтаксису (що також характерно і для фортепіанного стилю К. Шимановського). Відзначимо, що ці фігурації набувають колористичної функції, наближаючи стилістику твору до імпресіоністської. Тому важливого значення набуває тонке балансування фактурних планів, прозора педалізація та чутливе фразування, яке має віддзеркалювати внутрішню пластичність теми.

Надалі фактура набуває щільності, фактурний діапазон розширюється до крайніх регістрів, динамічна шкала урізноманітнюється; додаються віртуозні пасажі, що створюють динамічну напругу. Відбувається послідовне інтонаційне й темброве варіювання матеріалу, яке вимагає від виконавця глибокого усвідомлення драматургічної логіки.

Драматургію твору формують чотири кульмінаційні хвилі (тт. 53–68; 119–139; 223–247; 272–285), що слід враховувати, розподіляючи смислові акценти. Найбільш масштабна та значуща третя кульмінація вирізняється акордовою фактурою, що надає звучанню потужності разом із динамічним нюансом *ff*. Фінальна кульмінація менша за обсягом і сприймається як перехід до невеликої коди, що виконує функцію епілогу. Поступове «розчинення» теми в орнаментальних фігураціях нагадує про прийом баладної драматургії Ф. Ліста, контрастуючи з драматичними розв'язками у баладах Ф. Шопена. Загалом драматургічний розвиток певною мірою віддзеркалює шопенівську модель, утім позбавлений різких образних контрастів.

Останні здебільшого реалізуються в тонально-гармонічних площинах, іноді в динамічних зіставленнях.

Порівняння Балади *g-moll* Ю. Зарембського зі зразками музики європейського Романтизму засвідчило, що в ній відсутня висока драматична напруга, властива баладам Ф. Шопена, або емоційна імпульсивність творів Ф. Ліста. Драматизм переважно виражається у застосуванні крупної техніки: акордів, октав *martellato*, хоча в цілому композитор уникає перевантаженості фактури та її надмірної поліфонізації. Загалом *Балада g-moll* ор. 18² постає як така драматургічна модель, що побудована на принципі поступової образно-жанрової трансформації теми виконавськими засобами (від артикуляції, темпоритму до вищого рівня – художньої концепції форми та жанру твору). Таким чином, у творі Ю. Зарембського спостерігаємо поступовий перехід до більш складної варіативної моделі інтерпретаційного мислення на ґрунті академічної традиції.

Цю тенденцію поглиблює К. Шимановський у ранній період творчості. Цикл «*Шість прелюдій для фортепіано*» є першою версією більш відомого та часто виконуваного циклу «*Дев'ять прелюдій*» ор. 1. Твір зберігся лише в рукописі; із позначки на титульній сторінці стає зрозумілим, що його було написано для конкурсу імені князя К. Любомирського³. Автор наводить власний девіз: «*Invidere sperno*» (з лат. «Зневажаю заздрість»). Варто відмітити, що ці дві композиторські версії відрізняються порядком розташування мініатюр, а також наявністю у першій з них Прелюдії *cis-moll* (№ 6), яка залишилася неопублікованою. На наш погляд, усі прелюдії пройняті відчуттям смутку та ностальгії за минулим життям. Такі ж думки знаходимо у піаніста Марека Шлецера: «...юнацькі твори композитора для фортепіано є зворушливим прощанням з періодом

² У подальшому жоден із названих композиторів не звертався до жанру романтичної фортепіанної балади.

³ Інформація потребує уточнення, оскільки достовірних даних про такий конкурс не знайдено.

романтизму та показують, чому його називали “наступником Шопена”» (цит. за: Sillitoe, б.р).

Прелюдія № 1 h-moll задає емоційний тон та напрям драматургічного розвитку всього циклу в обох версіях. Її семантика пов’язана з відчуттям спустошення й утрати внутрішньої опори. Для підсилення враження наведемо цитату з вірша польського поета К. Пшерви-Тетмасра (1865–1940), який ліг в основу однієї з пісень⁴ К. Шимановського із подібною емоційною тональністю: «*Далеко залишився весь світ; вітер, тільки вітер узбіччям <...>. Не прийшла сюди разом зі мною ані пам’ять, ані чиясь думка, тільки туга, <...> що вбиває*»⁵. Ці поетичні рядки якнайкраще резонують з музичним образом твору: спадні фігурації ніби поступово охоплюють вразливу одноголосну мелодію отруйною, майже смертельною тугою. Закладене у фактурі емоційне та динамічне згасання досягається максимальною гнучкістю, точністю *legato* відповідно до авторської ремарки *cantando*. Поступове наростання відбувається завдяки секвенційному розвитку та ланцюжку відхилень, що додають напруження (*a-f-as-h-G*), яке передвіщає кульмінацію. Її переконливість залежить від ретельної вибудови фактурного балансу, глибини осмислення гармонічного плану, тонкого відчуття агогіки.

Завершення твору позначене значним сповільненням темпу та динамічним згасанням (до найтихішого нюансу *ppp*). Подібне завершення є однією з характерних ознак стилю К. Шимановського, що відображає його схильність до полярності: коливання між раптовим і поступовим, між прозорістю й насиченістю, між звуком і тишею. Композитор прагне не просто відтворити емоцію, а схопити момент усвідомленості буття. Це особливо помітно в постійних контрапунктичних вкрапленнях, що можуть трактуватись як спонтанні думко-осаяння або фрагменти внутрішнього монологу. Їх висвітлення за допомогою артикуляції та динаміки компенсує природний процес згасання фортепіанного звуку. Перед виконавцем постає завдання

⁴ Ідеться про пісню «*Daleko został cały świat*» з циклу *Шість романсів* оп. 2.

⁵ Дослівний переклад з польської належить автору статті.

знайти баланс між фактурною прозорістю та деталізацією, що необхідно для передання емоційної глибини твору.

Прелюдія № 2 Des-dur сприймається як «уламок» світлих спогадів про минуле. Її тематизм вирізняється мотивною деталізованістю, а фактурне тло – змінністю. Виконання мініатюри вимагає від піаніста тонкого відчуття агогіки. *Прелюдія № 3 d-moll* – перший драматургічний пік циклу, що знову демонструє полярність художнього мислення К. Шимановського. Характерне поєднання крайніх регістрів форте-піано та динамічних прийомів *subito* потребує від піаніста виконавської волі, швидкості реакції на зміни музичного тексту та його емоційного наповнення. *Прелюдія № 4 b-moll* є останньою у другій версії циклу, що вказує на задум автора створити «відкритий» фінал, оскільки в першій версії вона стає ніби «новим диханням» після драматичного зламу в попередній мініатюрі.

Прелюдія № 5 c-moll демонструє вишуканість крихких фактурних нашарувань, що потребують граничної чіткості артикуляції (=інтонавання). Щоб художньо переконливо відтворити поєднання основної лінії та мелодичних «вкраплень» – контрапунктів до неї, піаніст має осмислити їх як у горизонтальному, так і у вертикальному (гармонічному) вимірах. Поліфонічне «мереживо» розгортається вельми природно, завдяки чому виконання стає інтуїтивно зручним. Водночас складне композиторське письмо (велика кількість хроматичних змін шаблів та відхилень, значний регістровий діапазон, дрібні деталі у нотному записі) створює серйозний виклик для точного прочитання твору. Якщо у Ф. Шопена тематизм партії лівої руки часто має функцію структурної опори, то в К. Шимановського відбувається складна взаємодія фактурних ліній, що тісно переплетені та наче не можуть існувати одна без одної. Основне виконавське завдання полягає в диференціації фактурних пластів: піаніст має «підсвітити» мотивно-інтонаційні структури за рахунок динаміки, артикуляції, тембрового балансу. Саме ці деталі формують виконавську поетику, що постає як інтерпретаційна відповідь піаніста на складність композиторської мови.

Прелюдія № 6 cis-moll з невідомих причин не увійшла до другої версії опусу. Мініатюра сприймається як емоційно насичений фінал, який відрізняється від «відкритого» завершення першої версії циклу. Вона демонструє колосальний звуковий потенціал інструмента, який композитор прагне реалізувати в повному обсязі. Отже, виконавцю важливо враховувати високий емоційний градус та насиченість фактури. Динамічна шкала часто сягає рівня *fff*, що потребує особливої уваги до тембрового та динамічного балансу голосів. Слід зберігати насиченість звучання, уникаючи надмірної ударності, яку іноді провокує матеріал – *quasi*-етюдна фактура з повторюваними структурними елементами, розвиток яких виконавець має відтворити крізь призму численних ладогармонічних змін.

Особливе значення має середній розділ, у якому тональна нестійкість створює відчуття внутрішньої напруги, поступово підводячи до нових динамічних піків. Звідси необхідність тонкого динамічного моделювання для розкриття драматургічної логіки твору. Загалом для циклу прелюдій характерні миттєві зміни внутрішніх станів, що вимагає від виконавця уваги до інтонаційної сфери та гнучкого фразування, полісемантичності і драматургічна полярність, що творять нові виконавські смисли. Молодий К. Шимановський наполягає на інтерпретації як *акті співпереживання*. Психологізм, емоційна сила та поліфонізація, що притаманні раннім прелюдіям, набудуть більш масштабного розвитку у «*Темі та варіаціях*» *b-moll* оп. 10 (1903) (аналіз твору наразі залишимо поза межами статті).

Порівняно із глибоко психологізованим трактуванням варіацій К. Шимановського, В. Желенський демонструє зовсім іншу концепцію, а отже, і виконавську стратегію. Створюючи *Тему та варіації h-moll* оп. 62 (1912)⁶, композитор, за припущенням І. Зезюли, надихався твором Й. Брамса «*Варіації на тему Р. Шумана*» оп. 9 (1854). Дослідник стверджує, що В. Желенський, особливо в зрілих і пізніх інструментальних творах, до яких належить і згаданий опус, приділяв багато уваги варіаційності як принципу формотворення.

⁶ Твір, ймовірно, написаний 1904 року (Корп, 2023).

Ця «*idée fixe*», як зазначає вчений, виявляється навіть у творах, які не були написані безпосередньо в жанрі варіацій, наприклад, у «*Danse fantastique*» з ор. 29 або в *Концерті для фортепіано з оркестром* ор. 60 (Zeziula, 2021: 14). У *Темі та варіаціях h-moll* ор. 62 композитор демонструє своєрідну стилістичну ретроспекцію: хоча хронологічно твір і відноситься до перехідного періоду початку ХХ століття, він все ж таки належить до романтичного типу варіацій, що сформувався в творчості Й. Брамса, С. Франка, Ф. Ліста. Оригінальна тема кантиленного характеру має інтонаційні «натяки» на фольклорні джерела, однак при цьому не містить прямого цитування конкретних зразків народної пісні. Оскільки фактурна гнучкість теми створює простір для нюансів динаміки та агогіки, виконавцю важливо зберегти інтимність звучання, простоту інтонації, уникаючи зайвого сентименталізму. Потенціал теми розкривається у десятиох варіаціях, що охоплюють широкий спектр прийомів варіювання та типів образності – від орнаментальних (№ 1), жанрово стилізованих (№№ 4, 9), поліфонічних (№№ 7, 8), віртуозних (№№ 2, 3, 5), драматичних (№№ 5, 10) варіацій до фіналу-узагальнення (№ 10). Змістові трансформації відбиваються й у фактурному викладі, який включає все розмаїття фактурних та технічних формул: від філігранних фігурацій до акордових і октавних нашарувань, поліфонічних переплетень та стриманих хоральних послідовностей. Це зумовлює необхідність постійного переосмислення звукового балансу та артикуляційних прийомів.

Деякі варіації мають ознаки полонезу, мазурки та потребують глибокого розуміння ритмічної пластики і стилістичних особливостей польських національних танців. Надмірна механістичність може зашкодити переконливості образу, натомість доречною буде опора на агогіку і мікродинаміку. Поліфонічні варіації вимагають ясної та логічної диференціації голосів, які мають «дихати», залишаючись у прозорому звуковому полі, тому слід уникати перевантаження звучання. Віртуозні варіації потребують технічної свободи без втрати образного сенсу. У них важливо контролювати динамічний діапазон,

зберігаючи виразність інтонаційної лінії навіть у швидких пасажах. Тематизм останньої варіації потребує високої концентрації уваги піаніста на відтворенні головного резюме циклу.

Усе вищесказане доводить тезу Г. Зезюли, що «Желенський виходить за рамки загальноприйнятої, хрестоматійної варіаційності» (Zieziula, 2021: 14), не замикаючись на структурі, реалізує принцип жанрової трансформації теми в межах художнього цілого. Це вимагає від піаніста гнучкого мислення та чутливості до процесуальних змін під час вирішення художньо-виконавських завдань: цілісного охоплення великої форми, осмислення та виразного розкриття змісту кожної варіації. Фактором, що ускладнює виконавську реалізацію, є тяжіння композитора до контрапунктичного письма.

Переходячи до твору Л. Ружицького, важливо зосередитися на трактуванні композитором звукового образу фортепіано. Виконавська поетика фортепіанного циклу *«Італія» ор. 50* (1925) впливає на мислення інтерпретатора на кількох рівнях. По-перше, через органіку фортепіанної фактури (діапазони, тембри, регістри), властиві для неї звукозображальність, колористичність, оркестрову насиченість звучання. По-друге, через наявність сюжетної програмності, що ймовірно, пов'язано з роботою композитора в оперному жанрі. По-третє, відбувається зміна парадигми виконавського мислення, яка полягає в тому, що піаністу недостатньо бути ретранслятором авторського задуму, а радше він має бути режисером музичного процесу. Саме ця установка на просторово-візуальне трактування звукообразу інструмента принципово відрізняє виконавську поетику твору *«Італія» ор. 50* від проаналізованих вище зразків. Цикл було створено під впливом подорожі композитора до Італії. Він складається з чотирьох фортепіанних п'єс, об'єднаних наскрізною логікою музичної драматургії, у якій музичні алюзії поєднано з літературними та візуально-просторовими. У передмові до польського видання дослідник Г. Маня (Mania, 2023) порівнює твір Л. Ружицького із *«Італією»* Ф. Ліста із циклу *«Роки мандрів»*.

Цикл відкриває «*Ave Maria*» – інструментальна версія молитви Лукреції з опери «*Beatrice Cenci*», у якій також виявлено захоплення композитора італійською культурою. Емоційна палітра п'єси поєднує молитовний стан із земними страстями (зневірою, відчаєм, каяттям). Початковий виклад, зокрема поступовий висхідний рух голосів, викликає асоціації з *Прелюдією* № 22 *b-moll* із першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Тричастинна форма, де крайні епізоди обрамлюють кульмінаційний середній, створює основу для виконавської драматургії, передбачаючи чітке осмислення функції кожного розділу, їхнього динамічного плану, у якому розвиток тематизму пов'язаний із зростанням фактурної щільності. Оркестровий характер фортепіанного письма Л. Ружицького потребує пошуку відповідних тембрових рішень.

Образність другого твору з циклу – «*Campo Santo*»⁷ – зміщена радше в зображальну сферу: звужена динамічна шкала (від *pp* до *mf*), делікатний гармонічний супровід і статичність гармоній створюють медитативний стан; октавний фактурний виклад додає відчуття простору. Для виконання важливими стають тонке нюансування та фактурний баланс. У середньому розділі з'являється тема колискової, уособлюючи «мотив смерті». Загалом твір тяжіє до містики потойбічного, де відсутні «земні» почуття, а звучання є відстороненим та примарним. Піаніст має не діяти, а споглядати – бути посередником глибинного трансцендентного переживання.

Ідея наймасштабнішої частини циклу з програмною назвою «*Dogaressa*», імовірно, виникла під враженням від новели Е. Т. А. Гофмана (1776–1822) «*Дож і Догаресса*». Письменник написав свій твір за мотивами однойменної картини німецького художника К. Кольбе-молодшого (1781–1853). На початку композитор подає

⁷ Кампосанто (італ. *Camposanto* – «святе поле») – італійська назва кладовища, зазвичай – замкненого простору на кшталт внутрішнього двору з арковим входом.

фрагмент із літературного джерела⁸. За жанровим визначення автора, «*Dogaressa*» – це баркарола, що викликає паралелі з *Баладою g-moll* Ю. Зарембського (через семантику фігурацій, що символізують водну стихію). Образ втілюється за допомогою акварельно тонкої та камерної колористики й відмови від надмірної артикуляційної чіткості. Наявний на початку в нотному тексті трирядковий запис підкреслює необхідність диференціації фактурних пластів: піаніст має рельєфно передати «глибину» нижнього регістру, дзеркальний блиск верхнього, прозорість середнього. Тому навіть у межах максимальної динаміки (**fff**) ключовим виконавським завданням є контроль тембрового забарвлення. Отже, інтерпретація твору базується на чутливій артикуляції, ретельній побудові динамічних градацій, пластичній агогії і тембровому моделюванні (включно з колористичними функціями педалі).

Заключною частиною фортепіанного циклу Л. Ружицького є п'єса «*La mort de Beatrice Cenci*», у якій композитор повністю відмовляється від мелодії як провідного засобу музичної виразності, натомість створює музичну картину за допомогою регістрового контрасту, колористичних гармоній та фактурної насиченості. Звуковий образ формується завдяки тембровим співвідношенням та динамічним змінам («грі світла й тіні») – від делікатного **ppp** до напруженого **fff**. Фактура має переважно акордову будову, складаючись із щільних вертикалей, що потребує ретельної роботи над туше, тембрової різноманітності і динамічної пластичності звучання. У виконавському плані особливого значення набуває формування звукової архітекτονіки, що не ґрунтується на мелодичному розвитку, а вибудовується через колористичне моделювання простору. Важливо не лише витримати баланс між прозорістю й насиченістю, а й передати у звучанні відчуття внутрішнього сповільнення, що символічно перегукується з темою смерті.

⁸ «Ah! Senza amare Andare sul mare, Col sposo del mare Non puo consolare» («Ах, без любові Пуститись у море, Із чоловіком моря. Не зменшить це горе» (пер. з італ. автора – С.П)).

Насамкінець слід зазначити, що існують підстави вважати цей цикл незавершеним, оскільки в одному з видань творів композитора згадується про існування п'ятої частини під назвою «Карнавал». Однак нотного тексту або аудіофіксації цього фрагмента наразі не виявлено, ймовірно через те, що значна частина творів Л. Ружицького була втрачена під час Другої світової війни, що ускладнює реконструкцію повного авторського задуму.

Висновки.

1. Виконавська поетика визначається нами як аналітичне слухове мислення піаніста, спрямоване на відтворення композиторського тексту з позиції вирішення інтерпретаційних завдань. Методологічна значущість такого підходу полягає в поєднанні текстологічного аналізу з виконавською рефлексією.

2. Фортепіанна музика польських композиторів кінця XIX – початку XX століття постає як один з етапів еволюції загальноєвропейської романтичної традиції. На матеріалі вибраних творів виявлено різні підходи до шопенівської спадщини: від стилістичної рецепції до концептуального переосмислення в межах естетики модернізму. Визначено, що в центрі одного культурного контексту функціонували принципово різні інтонаційно-драматургічні моделі: жанрово-композиційна впорядкованість у В. Желенського, образно-поетична алюзійність у Ю. Зарембського, тонкий психологізм у прелюдіях К. Шимановського, просторово-візуальне мислення у Л. Ружицького.

3. Аналіз виконавської поетики вибраних творів був свідомо обмежений мовно-стильовим дискурсом. Ґрунтуючись на текстових параметрах композиторського письма, окреслено інтерпретаційну специфіку кожного з творів, а також виявлено спектр художніх установок, що вимагають від виконавця різного слухового, емоційного і структурного формування звукового простору. Установлено типологію *інтерпретаторських стратегій* піаніста, яку застосовано до досліджуваного пласта польської музики:

інтерпретатор-реалізатор (В. Желенський);

інтерпретатор-співтворець (К. Шимановський);
інтерпретатор-режисер (Л. Ружицький);
змішаний тип (Ю. Зарембський).

Спираючись на концертний досвід автора, можна стверджувати, що потенціал виконавської поетики як аналітичного інструмента сприяє глибшому розумінню композиторського мислення та виявленню нових ціннісних орієнтирів творів польської фортепіанної школи. Уведення цих творів у виконавський і науковий обіг становить важливий крок у переосмисленні європейської музичної спадщини кінця XIX – початку XX століття. **Перспективи** подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом інтерпретаційних стратегій ширшого кола творів та практичним застосуванням отриманих результатів, що сприятиме інтеграції польської фортепіанної музики цього періоду в український мистецький контекст та її актуалізації в сучасній виконавській практиці.

ЛІТЕРАТУРА

- Александрова, О. О. & Шаповалова, Л. В. (2020). Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. У *Modern culture studies and art history: An experience of Ukraine and EU: Collective monograph* (с. 1–20). Рига: Baltija Publishing. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.01>
- Копоть, І. Є., & Шміло, Д. А. (ред.-упоряд.). (2024). *Юліуш Зарембський: відомий і невідомий*. Житомир: ТОВ «Видавничий дім “Бук-Друк”».
- Ніколаєвська, Ю. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт.
- Чернявська, М. С. (2021). Фортепіанна творчість І. Б. Крамера в аспекті взаємозв'язку виконавства та композиції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 58, 96–112. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-58.06c>
- Kopp, D. (2023). Władysław Żeleński na nowo odczytany. *Meakultura*. Retrieved from <https://meakultura.pl/artukul/wladyslaw-zelenski-na-nowo-odczytany/>
- Mania, G. (2023). *Ludomir Różycki, Italia op. 50 na fortepian*. PWM – Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Retrieved from <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/italia-op-50,ludomir-rozycki,26240,ksiegarnia.htm>

- Sillitoe, S. (6.p.). Karol Szymanowski (1882–1937). *MusicWeb International*. Retrieved from https://www.musicweb-international.com/classrev/2018/Oct/Szymanowski_piano_1367.htm
- Tomaszewski, M. (2005). *Chopin: Człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Tomaszewski, M. (2016). *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Zieziula, G. (2021). Pod urokiem klasycznych form: wokół muzyki instrumentalnej Władysława Żeleńskiego. *Studia Chopinowskie*, 7(1), 6–27. DOI: <https://doi.org/10.56693/sc.30>
- Zieziula, G. (6.p.). Władysław Żeleński. *Portal Muzyki Polskiej*. Retrieved from <https://portalmuzykipolskiej.pl/en/osoba/4402-wladyslaw-zelenski/biografia/2-complete-biography>

REFERENCES

- Aleksandrova, O. O., & Shapovalova, L. V. (2020). Formation of the thinking of a modern performer in the system of integral connections of music theory and interpretology. In *Modern culture studies and art history: An experience of Ukraine and EU: Collective monograph*, (pp. 1–20). Riga: Baltija Publishing. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.01> [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. S. (2021). Piano works of I. B. Kramer in the aspect of the relationship between performance and composition. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 58, 96–112. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-58.06> [in Ukrainian].
- Kopot, I. Ye., & Shmilo, D. A. (Eds.). (2024). *Juliusz Zarębski: Known and unknown*. Zhytomyr: “Buk-Druk” Publishing House [in Ukrainian].
- Kopp, D. (2023). Władysław Żeleński na nowo odczytany [Władysław Żeleński Rediscovered]. *Meakultura*. Retrieved from <https://meakultura.pl/artukul/wladyslaw-zelenski-na-nowo-odczytany/> [in Polish].
- Mania, G. (2023). *Ludomir Różycki, Italia op. 50 na fortepian*. PWM – Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Retrieved from <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/italia-op-50,ludomir-rozycki,26240,ksiegarnia.htm> [in Polish].
- Nikolaievska, Yu. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th – early 21st centuries*. Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Sillitoe, S. (n.d.). Karol Szymanowski (1882–1937). *MusicWeb International*. Retrieved from https://www.musicweb-international.com/classrev/2018/Oct/Szymanowski_piano_1367.htm [in English].

- Tomaszewski, M. (2005). *Chopin: Człowiek, dzieło, rezonans* [Chopin: The Man, the Work, the Resonance]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Tomaszewski, M. (2016). *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie* [Chopin 2. Capturing the Uncatchable]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Zieziula, G. (2021). Pod urokiem klasycznych form: wokół muzyki instrumentalnej Władysława Żeleńskiego [Under the spell of classical forms: around the instrumental music of Władysław Żeleński]. *Studia Chopinowskie*, 7(1), 6–27. DOI: <https://doi.org/10.56693/sc.30> [in Polish].
- Zieziula, G. (n.d.). Władysław Żeleński. *Portal Muzyki Polskiej*. Retrieved from <https://portalmuzykipolskiej.pl/en/osoba/4402-wladyslaw-zelenski/biografia/2-complete-biography> [in Polish].

Stanislav Pototskyi

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

Performance poetics of Polish piano music (1880–1925): a language-style discourse

Statement of the problem. The piano music of Polish composers from the late 19th to early 20th centuries reflects both continuity with Romantic traditions and the emergence of new stylistic and aesthetic paradigms. However, Ukrainian musicological discourse has not sufficiently addressed the interpretative aspects of this repertoire, particularly through the lens of performance poetics, which enables a deeper engagement with the stylistic specificity of Polish piano heritage.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to analyze the performance poetics of selected Polish piano works from the period 1880–1925. The methodological framework integrates performance poetics (as defined by Nikolaievska, 2020), genre and stylistic analysis, and the functional method (melody, meter-rhythm, harmony, texture). The approach is grounded in the author's practical performance experience. The scientific novelty lies in the inclusion of lesser-known Polish piano works into the Ukrainian concert and scholarly context.

Results and conclusions. The analysis reveals diverse interpretative strategies corresponding to stylistic and dramaturgical differences among composers. Żeleński's works suggest the strategy of the interpreter as a "realizer", adhering to

genre logic and structural clarity. Zarębski combines lyrical imagery and formal coherence, resulting in a mixed interpretative type. Szymanowski's music demands an interpreter-co-creator, as his symbolic sound structures and polyphonic textures require psychological depth. Różycki's cycle "Italia" presupposes the interpreter-director strategy, emphasizing spatial, visual, and dramatic thinking. Performance poetics is understood as an analytical listening experience that bridges the score and interpretative realization. Within a shared cultural context, the examined works demonstrate contrasting dramaturgical models and textural strategies. These distinctions correspond to four types of interpretative strategies. The study contributes to the reevaluation of Polish piano repertoire from the transitional period and encourages its broader scholarly and concert integration.

Keywords: piano art; European tradition; Polish piano romanticism; performance poetics; interpretive analysis; linguistic and stylistic discourse.

Стаття надійшла до редакції 11 травня 2025 року

УДК 785.1

DOI 10.34064/khnum1-75.17

Борух Ігор Михайлович

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової,
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри духових та ударних інструментів
e-mail: igor.m.boruch@gmail.com
ORCID iD: 0009-0003-2378-8849

**Концертні твори для труби Андре Жоліве
як етап у трансформації жанру у XX столітті**

Розглянуто особливості концертних творів для труби Андре Жоліве (1905–1974) – одного з найвизначніших французьких композиторів XX століття. Постановка проблеми зумовлена недостатньою увагою українського музикознавства до творчості А. Жоліве, попри її значення для еволюції духової музики. Простежено, як композитор трансформував жанр інструментального концерту в умовах полістилістики, синтезуючи елементи джазу, архайчної ритуальної музики, експресіонізму та неоромантизму. Мета дослідження – проаналізувати грані стилістики концертних творів для труби Андре Жоліве як репрезентативного прикладу синтезу традиціоналістських і новаторських тенденцій у європейській музиці середини XX століття; виявити особливості музичної мови композитора, зокрема впливи первісної ритуальної музики та джазової ритміки, а також охарактеризувати внесок Жоліве у формування нового концепту сольного концерту для духових інструментів. Наукова новизна дослідження полягає у вивченні ритуально-сакрального виміру музики А. Жоліве, його оригінальної ритмічної організації, адаптації джазової стилістики та екзотичної семантики, а також у висвітленні малодосліджених аспектів його композиторської техніки в контексті духової концертної музики. У висновках підкреслено, що Концерт і Концертіно для труби не лише розширюють виразальні можливості інструмента, а й виводять жанр концерту для труби на новий художній рівень, відкриваючи широкі інтерпретаційні перспективи та сприяючи оновленню репертуару для духових інструментів у європейській музичній культурі.

Ключові слова: концерт для труби; концертіно для труби; концертність; творчість Андре Жоліве; неоромантизм; джаз; полістилістика; стиль; жанр; XX століття.

Постановка проблеми.

Протягом XX століття жанр концерту для духових інструментів з *оркестром* зазнав істотної трансформації, вийшовши за межі усталеного канону та набувши нового змістового й стильового наповнення. Особливу роль у цьому процесі відіграла творчість французького композитора Андре Жоліве (1905–1974), зокрема його Концертіно та Концерт для труби з оркестром, які посіли важливе місце в репертуарі академічних музикантів-трубачів. Водночас, попри високу художню цінність і новаторські підходи композитора до структури, ритміки й тембрової організації творів, у вітчизняному музикознавстві його доробок досі не отримав належного теоретичного осмислення.

Актуальність дослідження викликана необхідністю комплексного переосмислення розвитку сольної духової музики у XX столітті, а також вивчення тих естетичних і концептуальних засад, що зумовили стильову багатшаровість і драматизм концертних творів А. Жоліве. Дослідження джазових, експресіоністичних та неоромантичних компонентів його музики відкриває нові перспективи для розуміння еволюції жанру концерту для труби.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше в українському музикознавстві розглядається Концертіно та Концерт для труби А. Жоліве з урахуванням філософсько-естетичних поглядів композитора, зокрема його прагнення відродити «магічну» функцію музики. Особливу увагу приділено синтезу жанрових і стильових моделей, архетипній ритмічній організації, а також новим підходам до трактування духових інструментів у симфонічному контексті.

Зв'язок із важливими науковими завданнями виявляється у співвіднесенні авторських інновацій А. Жоліве з тенденціями розвитку європейського музичного мислення середини XX століття, а також у розширенні уявлень про стилістичні ресурси та драматургічні функції труби як сольного інструмента. Сольне концертне виконавство на трубі як засіб комунікації музиканта з аудиторією стає більш різноманітним у плані художнього змісту, зокрема за рахунок образів, раніше не характерних для академічного виконавства.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Попри значну кількість вітчизняних досліджень, присвячених музиці для духових інструментів у творчості європейських композиторів XX століття, творчість Андре Жоліве в українському музикознавчому дискурсі залишається маргіналізованою. У статті Я. Горбала (Горбаль, 2021) автор згадує камерно-інструментальні твори Жоліве в контексті еволюції стилістики і технік письма в музиці для духових інструментів, підкреслюючи філософську складову.

Натомість у праці Б. Мочурада (Мочурад, 2005), присвяченій основним напрямам розвитку жанру концерту для труби у XX столітті, Жоліве згадується лише побіжно, у зв'язку з національними школами, що визначають провідні тенденції в трубному виконавстві. Хоча в його дисертаційному дослідженні аналізуються загальні трансформації генотипних ознак жанру, зокрема принципи наскрізного симфонічного розвитку та рівноправності партій соліста й оркестру, детального аналізу концертів А. Жоліве там не подано. Саме ці принципи взято за методологічну основу нашого дослідження, а їх реалізацію розглянуто на прикладі творчості французького композитора.

У статті Чже Ло (Чже Ло, 2022) Концертіно та Концерт для труби Жоліве згадуються серед репертуарних зразків, які вплинули на формування та кристалізацію жанрової моделі концерту для труби. Проте основна увага автора зосереджена на вітчизняному репертуарі, що залишає поза фокусом аналізу стилістичні та композиційні інновації французького митця. Таким чином, творчість Андре Жоліве й досі потребує комплексного аналітичного осмислення в сучасному українському музикознавчому дискурсі.

У роботі Ж. Монро «Символічні підходи до музики Андре Жоліве: музика та вираження сакрального» (Moindrot, 1999) вперше здійснено спробу системного аналізу творчості А. Жоліве крізь призму символіки та ритуальної семантики. Запропонована автором дослідницька методика, що базується на поєднанні музикознавчого, культурологічного та релігієзнавчого підходів, заклала підґрунтя для подальших студій у царині «сакрального модернізму» у французькому музичному

мистецтві ХХ століття. У нашій статті окремі положення цієї праці було використано як методологічну основу для аналізу філософсько-естетичних орієнтирів композитора, зокрема в контексті інтерпретації його концертних творів для труби.

Детальний аналіз чотирьох знакових творів для труби, що належать до різних епох і стилістичних напрямів, надає у своєму дисертаційному дослідженні К. Л. Клайнфелтер (Klinefelter, 2011). Особливу увагу приділено Концертіно Андре Жоліве, що розглянуто з точки зору виконавської специфіки, фактурної інноваційності і зв'язку з філософськими ідеями композитора. Цей підхід також є близьким до концепції нашої статті, оскільки передбачає аналіз твору А. Жоліве не лише з виконавсько-технічного боку, а й крізь призму його естетичних орієнтирів і філософських уявлень.

Мета статті – проаналізувати грані стилістики концертних творів для труби Андре Жоліве як репрезентативного прикладу синтезу традиціоналістських і новаторських тенденцій у європейській музиці середини ХХ століття; виявити особливості музичної мови композитора, зокрема вплив первісної ритуальної музики та джазової ритміки, а також охарактеризувати внесок Жоліве у формування нового концепту сольного концерту для духових інструментів.

Методологія дослідження. У роботі використано комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує методи музикознавчого та культурологічного аналізу. Основним є структурно-функціональний метод, за допомогою якого здійснюється розгляд музичної композиції концертних творів Андре Жоліве, зокрема, увагу приділено виявленню етнокультурних і джазових елементів у їхній структурі. Також застосовано герменевтичний метод для інтерпретації філософсько-естетичних засад композиторської мови.

Виклад основного матеріалу.

Протягом останніх ста років мистецтво сольного концертного виконавства на духових інструментах переживає нову фазу свого розвитку. Оригінальний репертуар для них стрімко розширюється

й ускладнюється як в концептуальному, так і у стилізовому плані, стаючи дедалі вагомішою частиною сучасної музичної культури.

Перша половина XX століття в історії виконавства на трубі, так само як і на інших духових інструментах, є одним із найскладніших періодів. Це час активного становлення національних виконавських шкіл, стрімкого вдосконалення методик професійної підготовки музикантів і підвищення вимог до якості гри. Пошуки європейських композиторів у царині полістилістики значно збагатили виразні засоби музичної мови і стали найважливішою складовою їхнього творчого методу. Водночас розвиток масових комунікацій та вдосконалення індустрії звукозапису радикально змінили можливості виконавського мистецтва, зробивши його значно конкурентоспроможнішим. Стрімка органологічна революція духових інструментів, що почалася ще в першій половині XIX століття і багаторазово збільшила їхні виразні можливості, була ініційована саме розвитком оркестрових жанрів, але вона ж і привела до найгострішої репертуарної кризи в рамках сольного концертного виконавства. Отримавши величезні виконавські можливості, музиканти-духовики відчували брак наявного на той час концертного репертуару.

Безумовно, концертні твори Андре Жоліве (1905–1974) є найпомітнішими з-поміж тих, що були написані в середині XX століття. Нарівні з грою на фортепіано та віолончелі, композитор серйозно захоплювався живописом і театральним мистецтвом. Серед численних творів А. Жоліве є симфонії, меса, опера-буфф, балет, твори для фортепіано, оркестрові сюїти, вокальна та камерна музика, а також ціла серія концертів для різних інструментів з оркестром.

Оригінальність музики Андре Жоліве багато в чому визначається його захопленістю метафізикою, крізь призму якої він прагнув проаналізувати шлях розвитку музики від традицій первісних культур до творів сучасності. Художньо-естетичні принципи А. Жоліве були сформовані до 1935 року, коли він, досягнувши рівня вільного володіння композиторською технікою в камерно-інструментальних творах,

занурюється у вивчення властивого музиці від самого початку магічного впливу на психіку людини.

А. Жоліве орієнтувався у своїй творчості на музику А. Шенберга, А. Берга, Б. Бартока, А. Веберна. Великий вплив на стиль юного композитора справив Е. Варез, саме він навчав А. Жоліве принципам сучасного письма, допомагаючи йому розкривати й «чаклунські» аспекти музики. У спробі усунути розбіжність між своїми естетичними поглядами і методами композиції, А. Жоліве створює вельми оригінальну музичну мову шляхом розробки низки технічних прийомів, основаних на його ж теорії природного резонансу і серії обертонів. Ці прийоми були пояснені та проілюстровані композитором у історико-теоретичній праці *«La musique d'aujourd'hui est âches»* («Музика сьогодні та її завдання», 1935) (Jolivet, 1978: 201).

У його композиторському стилі має місце адаптація принципів атональності, модальності і серійної техніки, а також – низки мелодичних і ритмічних формул, запозичених з давніх екзотичних культур (африканської, індійської, китайської). «Звернення до музики давніх культур не було новим у композиторському середовищі. О. Мессіан, наприклад, тяжів до індійської музики» (Porcile, 1999: 302).

З 1935 року А. Жоліве занурюється у вивчення властивого музиці «таємничого» впливу на психіку людини. Композитор ознайомлюється з музичними системами культової та ритуальної музики стародавніх народів. Він ставить перед собою завдання повернути музиці її первісний характер, коли вона виражала як побутову, так і обрядову складову людського буття. «Прагнення як універсальної людини, людини космосу, не обмеженої якоюсь конкретною, єдиною моделлю самовдосконалення, детермінувало композитора в його ставленні до музики як до чарівної сили», що магічно впливає на індивідуума. У зв'язку із цим, творчі пошуки Жоліве нерідко були спрямовані в глибокі часи, до музично-культурних пластів народів Африки, де він постійно вишукував незвичайні темброві поєднання, нові ритмічні та синтаксичні елементи для розвитку музичного матеріалу» (Barraud, 1956: 21). Арсенал творчих засобів композитора поповнили екзотичні

лади (зокрема лідійський та фригійський) і ритми народів Африки, Азії та Океанії, він почав культивувати сонорні ефекти, звучання без чіткого розрізнення окремих тонів.

Композиторська техніка Андре Жоліве характеризується насамперед винятковою динамічністю. Він був одним із небагатьох композиторів Європи, хто писав оригінальну музику для духових, яка, не маючи вираженої опори на романтичну естетику і стилістику, втім швидко увійшла до їхньої репертуарної скарбниці. І в кожному подібному творі, чи то флейтовий опус, чи то твір для труби, композитор ішов на експеримент: від використання атональної техніки експресіонізму до створення химерних стильових «сплавів», де поєднувалося, здавалося б, непоєднуване.

Концертіно для труби, фортепіано і струнного оркестру (1948) створено на перетині пізнього романтизму та експресіонізму. Найважливішим «рушієм» у цій музичній оповіді, написаній у формі теми з варіаціями, є перманентні та багаторівневі контрасти: динамічні, темброві, інтонаційні, фактурні. Щодо стилістики твору К. Л. Клайнфелтер зауважує: «...Жоліве не схвалював неокласицизм чи більшість французьких композиторів свого часу. Він волів називатися “неоромантиком”», оскільки його музика більше відповідає романтизму, ніж класицизму, хоча він також використовував багато прийомів двадцятого століття» (Klinefelter, 2011: 27). Відмічаючи домінування тритонів і септим в темі Концертіно й обумовлену цим загальну дисонантність звучання твору, дослідниця вказує й на наявність тональних осередків, ят-от у IV варіації: «На відміну від попередніх..., ця варіація починається в сі-бемоль мінорі з традиційним відчуттям тональності, хоча далі гармонічний план незабаром зводить це нанівець» (там само: 25).

Концерт для труби з оркестром написано в 1954 році. Його найважливішою стильовою характеристикою стає використання елементів джазу. Формально цей прийом уже не був помітною інновацією. Так, у симфонічних опусах Дж. Гершвіна (увертюра «Американець у Парижі», «Рапсодія у блюзових тонах», фортепіанні концерти) у партіях труби часто використовуються теми, ритмічні особливості

яких характерні для джазових творів. Але якщо у випадку із Дж. Гершвіном йдеться про впровадження в академічний твір не лише ритміки, а й емоційних ознак автентичного джазу, то у творі А. Жоліве відбувається винятково складне *переосмислення* елементів джазу через призму драматичного музичного змісту.

Ритмічні властивості, на які спирається музика Андре Жоліве, зокрема в концертах для духових, виявляють зв'язок із африканською традицією та джазовою ритмікою, для якої характерна синкопована структура, циклічність і пластичність часової організації. В описі музичної тканини, що апелює до архаїчних моделей, В. Грабовський зазначає: «Ритмічні імпульси одразу підпорядковують увесь музичний матеріал, організуючи окремі звуки в мелоритми й розвиваючи їх постійними складаннями та дробленнями. Пізніше, коли утворюється велика маса звучання і злиття ритмів досягає своєї найвищої точки – піднесення, сама ритмічна сутність музики ніби переходить у свою протилежність. Конвульсивні вібрації, що змушують тремтіти всю музичну тканину, втрачають структурну визначеність, ритм нібито розчиняється в загальному комплексі звучань, а потім, у найнесподіваніший момент, він знову з'являється у колишньому “царському” вигляді, в новій якісній формі, і починається нова хвиля...» (Грабовський, 1985: 102–103).

Цей опис цілком резонує з природою джазового мислення – формуванням ритмічної інтриги через постійне напруження, руйнацію метричної передбачуваності та наступне відновлення. У композиціях А. Жоліве подібна ритмічна трансформаційність не лише структурує музичну драматургію, але й виконує архетипічну функцію оновлення, що тяжіє до афроамериканських джерел – у тому числі джазових. Вже з перших тактів Концерту в партії труби виникає джазова за своїм колоритом тема з сурдиною (тт. 1–10), похмура за характером, яка містить у собі величезний виражальний потенціал, що спонукає до подальшого інтонаційного розвитку з постійною зміною емоційного стану (Jolivet, n.d.).

Склад симфонічного оркестру в Концерті композитором істотно змінено, з нього вилучено скрипки, альти та віолончелі, внаслідок чого оркестр наблизився за складом до *джаз-бенду*. Протягом усього твору в джазових темах А. Жоліве спирається на танцювальні ритми. Сам композитор іноді називав цю музику балетною, і дійсно, її кілька разів використовували як музичний супровід до хореографічних постановок.

Водночас жанрова модель твору залишається *концертною*, а в безлічі епізодів композитор використовує надскладну стильову мозаїку, в якій вгадуються риси неоромантичної, експресіоністичної та імпресіоністичної мелодики й гармонії. На той час подібний стилістичний сплав в одному оригінальному творі для труби був ще незвичним.

Для Концерту характерна яскраво виражена полярність емоційних станів і образів. Щільний потік кардинально протилежних станів, який проявляється в маніпуляціях з музичним матеріалом, вражає, він є імітацією нашого внутрішнього світу. Думки та емоції – плинні і мінливі, часто переходять від одного до іншого. Можна стверджувати, що саме це робить музику виразнішою за мову. Вона здатна вловити динамізм, який характеризує нашу свідомість, а потім резонувати з нами таким чином, що викликає те, чого прагнув А. Жоліве, – зміну в психофізіологічному стані слухача. Цьому сприяє виконавська інтерпретація, що характеризується перманентним «метанням» від суворих академічних жанрів і стилів до завзятого джазового музикування, що, здається, от-от має перейти в нічим не стримувану імпровізацію, однак цього все ж таки не відбувається.

Для нової епохи в історії європейської музичної культури, як уже зазначалося, характерним явищем стає полістилістика, тяжіння композиторів до складних стильових сполучень. Синтез, здійснений А. Жоліве в Концерті, був на той час, можливо, яскравим прийомом, але радикальних новацій у музичне мистецтво він не приніс. Зрештою, у творах неоромантиків, до яких А. Жоліве хотів себе зарахувати, зокрема Ф. Пуленка та А. Онеггера, вже зустрічалися «загравання»

із джазом та іншими стилями, які традиційно вважалися такими, що не поєднуються з академічним напрямом у музиці.

Якщо звернутися до прикладів, де ще до А. Жоліве використовувались елементи джазу або інші жанрові і стилістичні ознаки (Соната для труби, валторни і тромбона Ф. Пуленка), які традиційно розглядалися в загальній ієрархії поза межами академічного мистецького простору (як, наприклад, міський фольклор), то фактично в кожному випадку це будуть стильові «вкраплення».

Новаторство А. Жоліве і полягає в тому, що в опусах, написаних для труби, елементи джазу не вирізняються, але перебувають у гармонійній єдності з іншими стильовими компонентами музичного тексту. Композитор поглиблює емоційний зміст жанру концерту, що, своєю чергою, відкриває і перед виконавцем ширші можливості для інтерпретації. Звернемо увагу на те, що у цьому творі А. Жоліве не використовує радикальних авангардних технік, але при цьому, з погляду емоційного змісту, а відтак і комунікативної функції, цей твір виводить жанр концерту для труби на якісно інший рівень. Цьому сприяє використання низки особливих технічних засобів для комунікації через композицію. У своїй ефектній «маніпуляції з музичним матеріалом» (Moindrot, 1999: 51) – шляхом дроблення тематизму на окремі мотиви та інтервали або постійного використання повторень тих чи інших розділів – А. Жоліве дійсно досяг своєї мети: музика стає чимось більшим, ніж розвагою чи проявом краси. Вона стає необхідністю, безумовним шляхом до більш глибокого пізнання себе, навколишнього і сакрального світів.

Безперечно, А. Жоліве – один із новаторів у європейській музичній культурі, який розширив виражальні можливості труби в сольних концертних творах. Значення цих творів не вичерпується лише їхньою стильовою багатогранністю і розширенням виражальних можливостей труби. Визначальним у Концерті для труби є його загальний драматичний характер. І Концертіно, і Концерт вирізняються конфліктним образним змістом, що втілюється у «строкатій» стильовій мозаїці обох творів. А. Жоліве не просто відмовляється від «високої есте-

тики», притаманної пізньоромантичним творам для труби: стильова палітра його творів для цього інструмента допомагає виконавцеві виразити ті почуття, емоції, що не були раніше характерними для подібного академічного опусу. Зміст Концертіно і Концерту не обмежується традиційними естетичними рамками, композитор прагне в них абсолютної свободи вираження почуттів, що приводить до багаторазового ускладнення мистецьких завдань і визначає напрям подальшої репертуарної еволюції.

Висновки.

Андре Жоліве є знаковою постаттю в історії європейської музики ХХ століття. Концертіно (1948) і Концерт для труби (1954) репрезентують новий етап у розвитку жанру, де технічна віртуозність органічно поєднується з філософською глибиною та емоційною експресією. Сильова структура цих творів характеризується складною синтетичністю, що поєднує риси неоромантизму, експресіонізму, імпресіонізму, естетики джазу з його характерними ритмами, утворюючи єдину художню модель з виразною індивідуальністю.

Звернення до екзотичних і джазових джерел надає музиці архетипічного характеру, розширюючи комунікативний потенціал твору і дозволяючи композитору відновити первинну «магічну» функцію музики. Ритмічні інновації А. Жоліве, натхненні африканськими та джазовими ритмічними структурами, стають не лише драматургічними елементами, а й метафорою оновлення – психологічного та естетичного. Отже, у центрі композиторського методу А. Жоліве – прагнення до синтезу традицій і новаторства.

Перспективи дослідження. Творчість А. Жоліве не тільки збагатила репертуар для труби, а й проклала шлях до концептуального переосмислення функції сольного концерту в європейській музичній культурі післявоєнного періоду. Проте постать А. Жоліве, попри її значущість, усе ще є недостатньо дослідженою в українському музикознавстві. У цьому контексті подальше вивчення його творчості, зокрема в площині концертної музики для духових, є перспективним напрямом, що дозволяє не лише глибше зрозуміти стильові транс-

формації музики XX століття, а й переосмислити сучасні парадигми інтерпретації академічного репертуару.

ЛІТЕРАТУРА

- Горбаль, Я. (2021). Камерно-інструментальна музика французьких композиторів першої половини XX століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 20, 201–211. DOI 10.33287/222117
- Грабовський, В. (1985). Африканська тема в музиці XX століття. *Музика та сучасність*, 4, 97–106. Київ: Музична Україна.
- Мочурад, Б. (2005). *Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції* (Дис. ... канд. мистецтвознавства). ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів.
- Чже, Ло. (2022). «Концерт-рапсодія» для труби та струнного оркестру Євгена Станковича у контексті еволюції жанру трубного концерту. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 56(3), 68–74. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-3-10>
- Barraud, H. (1956). *La France et la Musique occidentale*. Paris: Gallimard.
- Jolivet, A. (n.d.). Second Concerto pour Trompette. *Musescore*. URL: <https://musescore.com/user/29086864/scores/6998175>
- Jolivet, H. (1978). *Avec André Jolivet*. Paris: Flammarion.
- Klinefelter, K. L. (2011). *An Examination of André Jolivet's Concertino for Trumpet, Oskar Bömhe's Concerto for Trumpet in F Minor, Tomoso Albinoni's Sonata á 6 con tromba, and Manuel de Falla's Suite of Old Spanish Dances*. (Master's thesis). Kansas State University. Manhattan, Kansas. URI: <https://krex.k-state.edu/server/api/core/bitstreams/0917e0ec-d248-43e8-8557-24c2cf24d49b/content>
- Moindrot, G. (1999). *Approches symboliques de la musique d'André Jolivet: Musique et Expression du Sacre*. Paris: L'Harmattan.
- Porcile, F. (1999). *La belle époque de la musique française 1871–1940*. Paris: Fayard.

REFERENCES

- Barraud, H. (1956). *La France et la Musique occidentale [France and Western Music]*. Paris: Gallimard [in French].
- Horbal, Ya. (2021). Chamber instrumental music of French composers of the first half of the twentieth century. *Musicological thought of Dnipropetrovsk region*, 20, 201–211. DOI 10.33287/222117 [in Ukrainian].
- Hrabovskyi, V. (1985). African theme in the music of the twentieth century. *Music and modernity*, 4, 97–106. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

- Jolivet, N. (1978). *Avec André Jolivet [With André Jolivet]*. Paris: Flammarion [in French].
- Jolivet, A. Second Concerto for Trompette. Muscorescore. URL: <https://musescore.com/user/29086864/scores/6998175> [in English].
- Klinefelter, K. L. (2011). *An Examination of André Jolivet's Concertino for Trumpet, Oskar Bömhe's Concerto for Trumpet in F Minor, Tomoso Albinoni's Sonata á 6 con tromba, and Manuel de Falla's Suite of Old Spanish Dances*. (Master's thesis). Kansas State University. Manhattan, Kansas. URI: <https://krex.k-state.edu/server/api/core/bitstreams/0917e0ec-d248-43e8-8557-24c2cf24d49b/content> [in English].
- Mochurad, B. (2005). *Trumpet Concerto in the aspect of genre and style evolution* (PhD thesis). M. V. Lysenko Lviv State Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Moindrot, G. (1999). *Approches symboliques de la musique d'André Jolivet: Musique et Expression du Sacre [Symbolic Approaches to the Music of André Jolivet: Music and the Expression of the Sacred]*. Paris: L'Harmattan [in French].
- Porcile, F. (1999). *La belle époque de la musique française 1871–1940 [The Belle Époque of French Music, 1871–1940]*. Paris: Fayard [in French].
- Zhe, Lo. (2022). “Rhapsody Concerto” for trumpet and string orchestra by Yevhen Stankovych in the context of the evolution of the trumpet concerto genre. *Current Issues of the Humanities*, 56(3), 68–74. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-3-10> [in Ukrainian].

Ihor Borukh

Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova,
Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor,
the Department of Wind and Percussion Instruments
e-mail: igor.m.boruch@gmail.com
ORCID iD: 0009-0003-2378-8849

André Jolivet's concert works for trumpet as a stage in the transformation of the genre in the 20th century

Statement of the problem. Within Ukrainian musicology, the creative legacy of French composer André Jolivet remains insufficiently studied, particularly his contributions to the development of trumpet concertos in the 20th century. Despite the increasing interest in multicultural influences and genre hybridization in contemporary music research, Jolivet's unique synthesis of archaic ritualism, jazz

idioms, and European compositional techniques is still underrepresented in scholarly discourse.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to analyze André Jolivet's *Concertino* and *Concerto* for Trumpet and Orchestra in the context of stylistic pluralism, ritual semantics, and the evolution of solo brass repertoire in the mid-20th century. The methodological basis of the research includes comparative analysis, genre-stylistic interpretation, semiotic reading of musical structures, and contextualization of Jolivet's works within broader aesthetic and philosophical currents of French music. The novelty of the research lies in the interpretation of Jolivet's trumpet concertos not only as technical and stylistic innovations, but also as manifestations of a deeper ontological and ritualistic function of music. For the first time in Ukrainian musicology, this study positions Jolivet's brass concertos as landmarks in the transformation of concert genre aesthetics in post-war Europe.

Research results. The analysis reveals that Jolivet's *Concertino* and *Concerto* for trumpet represent a complex stylistic synthesis that transcends genre boundaries. They integrate neo-romantic expressiveness, expressionist dramaturgy, jazz rhythms, and archaic ritual codes into a unified musical language. These compositions reflect a new understanding of the trumpet's expressive capacity and redefine the soloist's role as both a virtuoso and a symbolic communicator. The works also highlight the metaphysical aspirations of mid-century French music, echoing Jolivet's vision of music as a sacred and transformative force.

Conclusion. The study concludes that Jolivet's contributions to the brass repertoire significantly influenced the trajectory of 20th-century works for trumpet and demand further scholarly attention, especially in the Ukrainian academic field.

Keywords: concert for trumpet; concertino for trumpet; concertante; creativity of André Jolivet; neo-romanticism; jazz; polystylism; style; genre; 20th century.

Стаття надійшла до редакції 25 травня 2025 року

УДК 78.087.665:004.9

DOI 10.34064/khnum1-75.18

Мартьянов Євгеній Вячеславович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри музичного мистецтва естради та джазу
e-mail: emartyanov@icloud.com
ORCID iD: 0009-0002-2433-7284

**«À la manière de...» для тромбона Жана-Мішеля Дефая:
стилістичні особливості реалізації в сучасному контексті**

У статті досліджено серію композицій для тромбона «À la manière de...» Ж.-М. Дефая, яка являє собою приклад сучасної стилізації, спрямованої на відтворення та переосмислення музичних традицій різних історичних епох. Звернення до обраної теми актуалізовано необхідністю осмислення засобів стилізації та інтерпретації музичних традицій крізь призму сучасних виконавських і педагогічних потреб. Мета дослідження – проаналізувати стилістичні особливості серії творів Ж.-М. Дефая та визначити основні засоби, що використовуються композитором для реалізації стилістичних характеристик творчого почерку відомих композиторів минулого. Наукова новизна розвідки полягає у комплексному аналізі гармонічної, мелодичної та ритмічної структури згаданих творів, а також у визначенні спільних і відмінних рис між оригінальними стилями композиторів та їх інтерпретацією. У висновках підсумовано особливості стилізації у творах серії «À la manière de...», а також підкреслено значення цих творів у сучасному виконавському й педагогічному контексті.

Ключові слова: стилізація; музичні традиції; Жан-Мішель Дефай; «À la manière de...»; виконавська практика; композиторська техніка; виконавська інтерпретація.

Постановка проблеми.

Жан-Мішель Дефай / Jean-Michel Defaye (1932–2025) є видатним французьким композитором, який посідає важливе місце в сучасному музичному мистецтві завдяки унікальному поєднанню у своїй творчій манері традиційних стилів минулих епох із сучасною композиторською мовою. Серія його творів для тромбона «À la manière de...» є своєрідним феноменом у контексті стилізаційних практик

XX–XXI століть, оскільки вона не лише відображає стильові особливості музики Й. С. Баха, А. Вівальді, Р. Шумана, Й. Брамса та К. Дебюссі, а й демонструє складні механізми її інтерпретації в сучасному контексті.

Актуальність цього дослідження зумовлена зростаючим інтересом до феномена стилізації в академічній музиці, зокрема до засобів адаптації і трансформації музичних традицій у нових композиторських практиках. Стилізація як одна з провідних тенденцій у композиторській діяльності XX–XXI століть відіграє ключову роль у процесах взаємодії традиції та інновацій. У цьому контексті аналіз серії п'єс «*À la manière de...*» є важливим для глибшого розуміння принципів стилізації, що застосовуються сучасними композиторами при зверненні до історичних музичних стилів.

Новизна дослідження полягає в детальному аналізі стилістичних особливостей серії творів Ж.-М. Дефая «*À la manière de...*» у контексті сучасних композиторських технік. У науковому дискурсі вже розглядалися питання музичної стилізації, проте специфіка підходу французького композитора до цього засобу виразності залишається недостатньо вивченою. Комплексний аналіз творів Ж.-М. Дефая дозволяє уточнити механізми стилізації та виявити специфічні прийоми відтворення характерних рис стилів Й. С. Баха, А. Вівальді, Р. Шумана, Й. Брамса та К. Дебюссі.

Останні дослідження і публікації, присвячені музичній стилізації та інтертекстуальності, засвідчують зростання інтересу до процесів адаптації класичних музичних традицій у сучасному композиторському мистецтві. Зокрема, Дж. Гепокоскі (Hepokoski, 2021) розглядає типові структури сонатної форми та їхні варіації у творчості композиторів XVIII–XIX століть, що має безпосередній стосунок до аналізу методів стилізації у творах Ж.-М. Дефая. Дж. П. Беркгольдер (Burkholder, 2024) фокусує увагу на принципах музичного цитування та переосмислення традицій, які є ключовими елементами циклу «*À la manière de...*». У дисертації А. С. Рейдера (Rader, 2011) подано докладний порівняльний аналіз гармонічних, мелодичних і

ритмічних моделей у творах К. Дебюссі та Ж.-М. Дефая, що дозволяє чіткіше виявити стилізаційні прийоми, використані останнім. Також в одній із глав книги С. Сагалла (Sagall, 2021), де засоби сучасної музичної виразності вивчаються у контексті соціально-економічних умов, аналізуються принципи класичного стилю, які опосередковано впливають на композиторські концепції XX–XXI століть, зокрема в площині історичної стилізації.

Окремий напрям досліджень стосується трансформації класичних стилів у контексті сучасної музики. М. Ремідж (Ramage, 2021) аналізує особливості осциляцій популярної та академічної музики, починаючи від 1800 років, що є важливим для розуміння композиторських технік Ж.-М. Дефая. М. Надаль і О. Вартанян (Nadal & Vartanian, 2022) розглядають питання емпіричної естетики, які безпосередньо стосуються сприйняття стилізованої музики. М. А. Ройг-Франколі (Roig-Francolí, 2021) вивчає посттональну музику, що дозволяє спиратися на це дослідження при аналізі гармонічних прийомів, використаних у стилізаціях Ж.-М. Дефая.

Значний інтерес становлять роботи, що висвітлюють вплив жанрових і стильових особливостей на формування композиторської мови. Зокрема, А. Н. Горнер-Сазерленд (Horner Sutherland, 2024) аналізує міжжанрову педагогіку в американській оперній традиції, що поглиблює розуміння виконавських аспектів стилізованих творів. У свою чергу, Г. С. Лі та К. Дж. Міллер (Lee & Miller, 2023) досліджують музичний модернізм у глобальному контексті, що допомагає простежити еволюцію стилізації в композиторській практиці. Е. Мендельсон (Mendelssohn, 2025) розглядає взаємодію джазових і академічних елементів, що є релевантним для дослідження міжстильових запозичень у музиці Ж.-М. Дефая.

Актуальною також є інформація з відкритих джерел, присвячених особистості Ж.-М. Дефая, його творчій біографії та виконавській рецепції (Jean-Michel Defaye, n.d.). У цьому контексті важливими є свідчення провідних виконавців, зокрема тромбоністів І. Босфілда (Ian Bousfield, n.d.) та М. Беке (Michel Becquet, n.d.), які активно

виконують твори Ж.-М. Дефая і популяризують цикл «*À la manière de...*» на міжнародній сцені.

Попри значний інтерес науковців до дослідження музичної стилізації, особливості циклу «*À la manière de...*» Ж.-М. Дефая залишаються недостатньо розкритими у сучасній музикознавчій літературі. Зокрема, актуальним є вивчення взаємодії композиторської мови Ж.-М. Дефая зі стилістичними особливостями музики Й. С. Баха, А. Вівальді, Р. Шумана, Й. Брамса і К. Дебюссі. Також малодослідженою залишається виконавська специфіка цих творів, особливо в контексті труднощів інтерпретації стилізованих фрагментів. Ці аспекти потребують подальшого розгляду та глибшого аналізу.

Мета статті – проаналізувати стилістичні особливості серії творів «*À la manière de...*» Ж.-М. Дефая та визначити основні виразні засоби, що використовуються композитором для реалізації стилістичних характеристик творчого почерку Й. С. Баха, А. Вівальді, Р. Шумана, Й. Брамса та К. Дебюссі.

Методологія дослідження. Структурно-функціональний підхід, що включає гармонічний, мелодичний та ритмічний аналіз, дає можливість визначити ключові елементи стилізації у творах Ж.-М. Дефая. Використано також стильовий і компаративний методи для порівняння стилістичних особливостей оригінальних творів композиторів та їх інтерпретації.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Жан-Мішель Дефай – видатний французький композитор, аранжувальник і диригент. Народився він 18 вересня 1932 року в Сен-Манде, (Франція), а вже у 10-річному віці вступив до Паризької консерваторії, де навчався фортепіано та композиції під керівництвом Н. Буланже. Завдяки таланту і працьовитості він швидко здобув визнання: 1952 року отримав Другу Римську премію, а також міжнародні нагороди, серед них премію Фонду Л. Буланже в Гарварді та другу премію королеви Єлизавети Бельгійської. Ж.-М. Дефай працював у різних жанрах: писав симфонічну, камерну та естрадну музику, саундтреки для кіно й телебачення. Його музика звучить у фільмах «Пік-пик»

(1963) та «Щастя» (1965). Також композитор відомий своєю співпрацею з видатним шансоньє Л. Ферре в якості піаніста і аранжувальника, яка розпочалася у 1960 роки. Окремою частиною його творчості є композиції для духових інструментів. Особливо популярною серед виконавців є серія «*À la manière de...*» для тромбона, у якій композитор стилізував музику видатних авторів минулого. Ж.-М. Дефай пішов із життя 1 січня 2025 року у віці 92 років, а його музична спадщина стала важливою частиною світової культури.

Серія «*À la manière de...*» Ж.-М. Дефая складається з кількох п'єс для тромбона та фортепіано, кожна з яких стилізована під музику певного композитора. Відомі твори з цієї серії: «*À la manière de Bach*» («У манері Й. С. Баха»); «*À la manière de Schumann*» («У манері Р. Шумана»); «*À la manière de Vivaldi*» («У манері А. Вівальді»); «*À la manière de Brahms*» («У манері Й. Брамса»); «*À la manière de Debussy*» («У манері К. Дебюссі»). Ці твори увійшли в навчальний і концертний репертуар тромбоністів. Вони зберігають технічні і стилістичні особливості музики названих композиторів, але водночас засвідчують індивідуальний підхід Ж.-М. Дефая до музичної стилізації.

Так, у п'єсі «*À la manière de Bach*» композитор не лише стилізує музику Й. С. Баха, а й відтворює складність його музичної мови, зберігаючи ключові риси барокової естетики – інтегрує барокові гармонічні та ритмічні елементи, що створюють міст між бахівською традицією і сучасними виконавськими підходами.

Одним із центральних елементів твору є поліфонічна техніка, яку Ж.-М. Дефай застосовує з винятковою точністю, поєднуючи складність фугоподібного письма з доступністю фактури для виконання, створюючи багатоголосся, що водночас залишається прозорим і логічно вибудованим. На відміну від традиційного академічного тлумачення творів Й. С. Баха, орієнтованого переважно на історичну точність і стриманість, Ж.-М. Дефай надає своїй музиці більш відкритого, живого звучання, адаптуючи її до сучасного стилю виконання. Попри збереження елементів барокової стилістики, композитор інтегрує інноваційні гармонічні рішення, експериментує з тональностями

та використовує сучасні гармонічні звороти, що виходять за межі типових для доби Бароко. Це збагачує музичний контекст твору, надаючи йому актуальності в сучасному мистецькому середовищі. Замість суворого дотримання барокових метричних принципів, Ж.-М. Дефай застосовує варіативну ритмічну організацію, яка, попри гнучкість у розподілі акцентів і тривалостей, зберігає структурну ясність. Це сприяє виразній інтерпретаційній взаємодії між піаністом і тромбоністом, вносячи у виконання живу енергію та імпровізаційність.

Музична виразність у «*À la manière de Bach*» формується не лише завдяки поліфонічному письму, а й через темброву взаємодію тромбона та фортепіано. Тромбон, на відміну від барокового органа чи клавесина, має широкий спектр динамічних можливостей – від делікатного *pp* з м'яким *portato* до яскраво артикульованих *f* із застосуванням акцентів. Саме ці можливості дають виконавцю простір для художньої інтерпретації, дозволяючи варіювати характер фраз залежно від драматургії твору. Для стилізації барокового звучання важливо уникати надмірного вібрато, зберігаючи чистоту інтонації та прозорість тембру, однак не втрачаючи при цьому живого дихання фрази, що особливо важливо у виконанні на сучасному тромбоні.

Зі свого боку, партія фортепіано – не лише акомпанемент, а рівноправна лінія поліфонічного діалогу. Виконавець має гнучко варіювати динаміку, чітко структурувати голосовий рельєф, а також застосовувати диференційовану педалізацію, змінюючи її глибину і тривалість залежно від музичного контексту, для досягнення прозорості або, навпаки, тембрової насиченості звучання. При цьому, з огляду на бароковий стиль, важливо уникати надмірної романтизованої агогіки – однак сучасне виконання допускає мікродинамічні відтінки, що підкреслюють внутрішню риторику музики.

Трактування твору значною мірою залежить від виконавця. Зокрема, Мішель Беке – один із провідних інтерпретаторів сучасної тромбонної музики – підкреслює важливість глибокого засвоєння барокової фразеології як основи для формування виразного музичного жесту (Innovatrombone, 2019). У його інтерпретаціях стилізованих творів

простежуються акцентуація вступів тем у фугованих розділах, ретельно збалансована динаміка звучання інструментів ансамблю, уважне ставлення до «прозорості» фактури, зокрема через чітку артикуляцію окремих ліній. На думку М. Беке та інших виконавців, важливо не буквально наслідувати стиль Й. С. Баха, а переосмислювати його музичну мову в сучасному контексті, що означає збереження структурної логіки й риторичної виразності з урахуванням особливостей сучасного інструментального мислення (там само).

У виконавській практиці інтерпретація стилізованих творів на зразок «*À la manière de Bach*» часто поєднує елементи історично інформованого підходу з індивідуальною творчою експресією. Наприклад, у виконанні Крістіана Ліндберга відчутна увага до тембрової палітри та драматургії, тоді як Йеспер Юль у своїй виконавській манері тяжіє до структурної ясності й риторичної стриманості, акцентуючи логіку музичного розгортання. Подібні приклади демонструють широкий спектр можливостей інтерпретації, що виходить за межі умовної національної школи й зосереджена на персоніфікованому підході.

Твір Ж.-М. Дефая «*À la manière de Schumann*» демонструє можливість інтеграції характерних рис музичної мови Р. Шумана в сучасний художній простір. Зберігаючи типові для композитора гармонічні структури, фразеологічну свободу та мотивну фрагментарність, автор розширює їх за допомогою нових художніх засобів, що забезпечує стилізації яскраву виразність та інтерпретаційну гнучкість.

У шуманівській традиції центральною є естетика емоційної багатоплановості, що виявляється через постійне чергування афектів, образну змінність і ритмічну свободу. Ж.-М. Дефай, зберігаючи ці риси, трансформує їх у новому виконавському контексті, де велике значення має темброва пластичність тромбона. На особливу увагу заслуговує характер мелодичного розвитку: композитор часто апелює до прийому «внутрішнього монологу», коли лінія тромбона ніби мислиться як голос суб'єктивного «я», інтимного і напруженого водночас. Для досягнення належної інтонаційної виразності необхідне глибоке розуміння шуманівської поетики, насамперед смислового наповнення

образів Флорестана та Евсебіуса – архетипів емоційної дихотомії, що пронизує більшість творів композитора.

Відповідно до цих образно-емоційних полюсів змінюється характер звучання у різних розділах твору: у ліричних епізодах домінують м'які атаки, широке легато і гнучке фразування, що створює ефект співучості, подібної до вокальної. У драматичних – підкреслюються гострота артикуляції, контрасти динамічних відтінків: несподівані **sf** чи миттєві переходи від **p** до **f**; зміни регістрів використовуються як емоційний чинник. Звукове напруження часто досягається не через фізичну гучність, а через інтенсивність тембрової напруги. Особлива роль доручається піаністові: його партія – не лише гармонічна опора, але й активна лінія, що створює емоційний резонанс і поліфонічну перспективу для «голосу» тромбона. Саме тому баланс між обома партіями і взаємодія виконавців мають бути органічно вибудованими.

Рекомендації щодо виконання подібних творів часто наголошують на принципах «виразного дихання фрази» та «внутрішнього диригування» – тобто здатності виконавця інтерпретувати музичну тканину з чітко окресленою психологічною траєкторією. У цьому сенсі корисним є досвід таких виконавців, як Ф. Базельє, який у своїх інтерпретаціях фокусується на інтонаційній мові як основі стилю, де кожна фраза озвучується згідно з внутрішньою логікою її розвитку. Сучасна виконавська практика, зокрема у європейських консерваторіях (Париж, Ліон, Кельн), активно демонструє тенденцію до інтерпретації стилізованих творів саме як музики «на межі», де важливо зберегти відчуття стилю, але не імітувати його буквально, тобто необхідно «читати між рядків» – виявляти у, здавалося б, традиційних структурах нові інтонаційні сенси. Зокрема, увага до таких нюансів, як тривалість пауз, змінність атаки або тонке регулювання динаміки стає ключем до глибшої інтерпретації.

У творі Ж.-М. Дефая «*À la manière de Vivaldi*» виявляється не лише глибоке знання композитором барокової стилістики та естетики, а й сучасне трактування ним виконавських принципів, притаманних цьому історичному періоду. І якщо технічні труднощі,

пов'язані зі швидкими темпами, артикуляцією та фразуванням, є очевидними, то інтерпретаційна складність полягає саме у відтворенні автентичного барокового характеру засобами сучасного інструмента й у межах нової естетичної парадигми.

Ключовим для інтерпретації тут є розуміння барокової риторики, що відіграє провідну роль у творчості А. Вівальді. Ж.-М. Дефай вдало інтегрує її в стилістику свого твору, використовуючи музичні риторичні фігури як виражальні одиниці. Повтори, секвенції, розробка коротких мотивів виступають не лише як формальні структурні елементи, а насамперед як засоби емоційного вираження. У виконавській практиці це вимагає чіткої та диференційованої артикуляції кожного мотиву, контрастності динамічного профілю і тембрового розмежування фігур, що несуть різний афективний заряд. Динамічна складова твору повинна бути гнучкою, з частими переходами від *p*, *leggiero*, до *f*, *energico*. У швидких фрагментах (стилізаціях *Allegro* концертів А. Вівальді) потрібна не стільки сила звуку, скільки його пружність – ясне, «пружинисте» звучання, що підкреслює барокову «моторність». Тоді як у повільніших епізодах, що нагадують барокові *Largo* або *Andante*, тембр має ставати м'якшим, набуваючи «кантиленності» завдяки довгому диханню й плавному легато. Ця змінність є вкрай важливою: Бароко не допускає одноманітності, навіть у межах однотипних формальних структур.

У цьому контексті варто згадати рекомендації видатних тромбоністів, зокрема І. Босфілда, який у своїх публічних майстер-класах неодноразово наголошував на важливості барокової легкості у виконанні швидких пасажів. Важливість фразової гнучкості й історично обґрунтованої агогіки підкреслює М. Беке: у його методичних рекомендаціях часто фігурує поняття «музичної мови» Бароко, де навіть незначне ритмічне зміщення або затримка можуть бути емоційним маркером (Innovatrombone Interviews..., 2019). При виконанні твору Ж.-М. Дефая це означає, що агогіка не може бути «нейтральною» – вона має будувати риторичну напругу, особливо в імітаційних фрагментах або переходах між розділами.

Важливим інтерпретаційним аспектом також є фактурний. Хоча твір Ж.-М. Дефая написаний для тромбона з фортепіано, взаємодія інструментів має наслідувати барокову модель «соліст – *basso continuo*». Отже, виконавець тромбової партії повинен мислити свою лінію не лише як мелодію, а як частину горизонтального поліфонічного простору, де важливими є контрапунктичне співвідношення із фортепіанною фактурою, варіативність інтонаційних наголосів.

З погляду педагогіки, виконання цього твору може розглядатися як приклад роботи над стилістичною адаптацією. Студенту або молодому виконавцеві важливо не лише опанувати технічно складний матеріал, а й навчитися «мислити стилем». Саме цей твір Ж.-М. Дефая є гідним зразком для ефективного розвитку інтерпретаційної уяви, набуття історичної обізнаності й формування тембрової чутливості.

У п'єсі «*À la manière de Brahms*» композитор відтворює характерні риси стилю Й. Брамса – представника пізнього романтизму. Музика Й. Брамса відзначається складною гармонією, виразною тематичною розробкою та глибоким емоційним змістом. Ж.-М. Дефай реінтерпретує романтичні ідеї, адаптуючи ці особливості до звукової специфіки обраного ним сучасного інструментального складу, тромбона та фортепіано. Для створення емоційної напруги Й. Брамс широко застосовував складні модуляційні переходи та насичені акордові поєднання. Ж.-М. Дефай застосовує схожі засоби, доповнюючи їх нетиповими для стилю романтиків модуляціями та хроматичними гармонічними конструкціями, поглиблюючи драматичні контрасти. Однією з характерних рис музики Й. Брамса є складна ритміка, зміщення акцентів та використання синкоп, вона відзначається розгорнутими мелодичними лініями, що розвиваються поступово, а також активним використанням поліфонічних структур. Ж.-М. Дефай адаптує ці принципи, застосовуючи тромбон для виразних протяжних мелодій та включаючи елементи контрапункту для збагачення музичної фактури. Контрасти між ніжними камерними епізодами та потужними драматичними кульмінаціями є важливою рисою музики Й. Брамса. Ж.-М. Дефай передає цю особливість через широту динамічного

діапазону та використання артикуляційних засобів. Й. Брамс надавав великого значення варіаційному розвитку музичного матеріалу, поступово трансформуючи та видозмінюючи теми. Ж.-М. Дефай дотримується цього принципу, розгортаючи тематичні структури варіаційно, що збагачує звучання та додає йому цілісності.

Характер звукових образів у п'єсі «*À la manière de Brahms*» змінюється відповідно до стилістичного підтексту, що вимагає від виконавця не лише технічної досконалості, а й тонкої інтерпретаційної інтуїції. Для досягнення брамсівської глибини звучання доцільним є використання широкого динамічного діапазону, де **pp** має зберігати внутрішню напругу, а **ff** – благородну стриманість без втрати тембрової виразності. М'яке кантиленне звучання має поєднуватися з насиченими, оркестрово забарвленими тембрами фортепіано й тромбона, особливо в драматичних кульмінаціях твору. Така прискіплива увага до тембрової палітри твору сприяє розкриттю ідеї багатоголосся. З погляду сучасної виконавської практики, важливо уникати надмірної сентиментальності, яка не притаманна стриманому романтизму Й. Брамса. Натомість слід прагнути до інтелектуально виваженого трактування, де виразність досягається за рахунок логічної побудови фрази, нюансованого дихання та ретельного контролю артикуляції. Варто пам'ятати, що брамсівська риторика – це насамперед розгорнута думка, що розвивається з внутрішньою логікою та емоційною стриманістю.

У контексті динамічних і тембрових рішень ефективним є використання м'якої динамічної модуляції у поєднанні зі зв'язним кантиленим викладом, що створює ефект поступового розгортання музичної думки. Доцільним також є чергування глухуватих, «дерев'янистих» тембрів нижнього регістру тромбона з яскравішими, але стриманими тембровими барвами інтонацій у верхньому регістрі – це сприяє побудові драматургічної напруги в кульмінаційних моментах. Подібне інтерпретаційне трактування спостерігається, зокрема, в аудіозаписах К. Ліндберга, який підкреслює інтелектуальну насиченість

і структурну логіку романтичної музики, зберігаючи при цьому кан-тиленну виразність звучання.

В інтерпретаціях творів, стилізованих «*À la manière de...*», особливо на прикладі стилю Й. Брамса, слід наголосити на важливості розвитку внутрішнього слуху, орієнтації на фразову перспективу та витончену роботу з ритмічними структурами, що передбачає необхідність занурення в стилістичний контекст відповідної епохи зі збереженням сучасного мислення щодо звукової пластики і технічного арсеналу виконавця.

Твір Ж.-М. Дефая «*À la manière de Debussy*» для тромбона та фортепіано є надзвичайно показовим прикладом стилізації в дусі музичного імпресіонізму. Автор демонструє глибоке осмислення естетики К. Дебюссі, відтворюючи не лише характерні елементи його музичної мови, а й внутрішню логіку імпресіоністичного мислення. Тому інтерпретація цього твору потребує від виконавця глибокого розуміння специфіки звучання, тембрової організації, динаміки й ритмики, характерних для музики імпресіоністів.

Однією з ключових рис стилю К. Дебюссі, відтворених Ж.-М. Дефаєм, є специфічне гармонічне мислення в межах розширеної тональності, з неочікуваними зсувами, хроматичними модуляціями та нерозв'язаними дисонансами. Такі елементи формують особливий звуковий простір, позбавлений традиційної функціональності, натомість сповнений колористичних ефектів. Це створює специфічну звукову драматургію, у якій кожна гармонія є самодостатнім елементом, що вимагає особливої уваги до її тембрового наповнення.

Темброва організація має принципове значення в інтерпретації цього твору. Тромбон у поєднанні з фортепіано демонструє вражаючу палітру фарб. Саме тому сучасна виконавська практика тяжіє до максимальної звукової пластичності, досяжної завдяки зміні артикуляційних прийомів, штрихів та гнучкості звукоутворення. Плавні переходи між регістрами, використання легато, стакато та їхніх проміжних варіантів сприяють створенню ефекту звукової розмитості, притаманного імпресіоністичній музиці.

У сучасних інтерпретаціях взагалі великого значення набуває агогіка як засіб виявлення внутрішньої емоційної динаміки твору. Застосування мікропауз, сповільнень або прискорень у середині фраз – усе це сприяє створенню ефекту імпровізаційності як невід’ємної риси імпресіоністичного стилю. Такий підхід активно підтримується провідними сучасними виконавцями, які демонструють здатність зберігати цілісність форми, водночас надаючи музиці внутрішньої свободи розвитку.

Виконавські труднощі, пов’язані з твором «*À la manière de Debussy*», включають і контроль динаміки, яка варіюється від ледве вловимих нюансів до потужних кульмінацій. Це вимагає точного дозування повітряного потоку, вміння формувати тембр залежно від гармонічного фону та здатності до швидкої зміни динамічного плану. Складності створює також ритмічна структура, що тяжіє до асиметричності й нестабільності метричних акцентів. Виконавець має зберігати точність у координації з фортепіанною партією, яка не виконує функції акомпанементу, а є рівноправним учасником музичного діалогу.

У контексті сучасної виконавської практики спостерігається тенденція до використання розширених технік звукоутворення, зокрема мультифоніки, шумових ефектів або зміни положення мундштука для досягнення додаткової барвистості звуку. Такі прийоми, хоч і не завжди прямо передбачені композитором, органічно вписуються в концепцію імпресіоністичної звукової свободи, що прагне до розширення традиційних уявлень про тембр і гармонію.

Таким чином, інтерпретація твору Ж.-М. Дефая «*À la manière de Debussy*» у сучасному виконавському контексті передбачає поєднання технічної майстерності, глибокого стилістичного чуття і творчої свободи. Лише завдяки такому комплексному підходу виконавець буде у змозі відтворити не лише звукову оболонку стилю К. Дебюссі, а й проникнути в суть його імпресіоністичного світу.

Висновки.

Результати дослідження свідчать про значну художню та педагогічну цінність серії творів «*À la manière de...*» для тромбона і фортепіано Ж.-М. Дефая. Композитор залишив глибокий слід у світовій музичній культурі, поєднуючи традиційні класичні стилі із сучасними елементами музичної мови. Цикл є яскравим прикладом того, як можна інтерпретувати музику минулого, зберігаючи її сутність і водночас додаючи нові виконавські можливості. П'єси цієї серії не лише відтворюють стилі таких композиторів, як Й. С. Бах, А. Вівальді, Й. Брамс, Р. Шуман, і К. Дебюсі, але й збагачують їх індивідуальним баченням Ж.-М. Дефая.

Особливо важливими є гармонічні та ритмічні інновації, які композитор вводить у свої твори, дозволяючи традиційній музиці стати більш виразною й наблизитись до сучасних виконавців. Його стиль поєднує точність і складність поліфонії з емоційною гнучкістю, що відкриває нові інтерпретаційні можливості. Крім високого технічного рівня, твори Ж.-М. Дефая вимагають від виконавців глибокого розуміння стилістики композиторів різних епох, що значною мірою сприяє професійному зростанню музикантів. Використання такого інструмента, як тромбон дозволяє віднайти нові звучання в межах класичних форм, демонструючи їхню гнучкість і актуальність.

Загалом творчість Ж.-М. Дефая є значущим внеском у сучасну музику. Його роботи не лише вшановують класичну спадщину, а й надають їй нового життя, створюючи міст між минулим і сучасністю. Це дозволяє розширювати межі академічної музики та залучати нові покоління виконавців до глибшого осмислення класичних традицій.

Перспективи подальших досліджень мають охоплювати аналіз інших творів цієї серії, що дозволить визначити загальні закономірності стилізації у творчості Ж.-М. Дефая. Також актуальним напрямом є дослідження впливу цих творів на педагогічну практику підготовки тромбоністів, зокрема, їхньої ролі у розвитку інтерпретаційних навичок, розширенню технічного потенціалу виконавців та формуванню розуміння ними музичних стилів. На окрему увагу заслуговують

питання адаптації цих композицій до ансамблевого виконання, що може відкрити нові сторінки в камерному музикуванні.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Burkholder, J. P. (2024). The symphonic works of Charles Ives. In B. Hart & A. P. Brown (eds.), *The Symphonic Repertoire*, Volume V. The Symphony in the Americas, p. 175. Bloomington: Indiana University Press [in English].
- Нepokoski, J. (2021). *A sonata theory handbook*. Oxford; New York: Oxford University Press [in English].
- Horner Sutherland, A. N. (2024). *Cross-Genre Pedagogy in 21st-Century American Opera: Evolving Educational Practices for Vocal Performance*. (D.M.A. diss.). University of California. Santa Barbara [in English].
- Ian Bousfield – trombonist/teacher/conductor/Orchestral coach/commentator. (n.d.). [Official website]. Date of access 2025, April 17. <https://www.ianbousfield.com/> [in English].
- Innovatrombone Interviews trombonist Michel Becquet at the Spanish Brass Festival Alzira 2019. (2019). *Innovatrombone* <https://www.innovatrombone.com/interview-michel-becquet-at-the-spanish-brass-festival-alzira-2019/> [in English].
- Jean-Michel Defaye. (n.d.). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Michel_Defaye [in English].
- Lee, G. S., & Miller, C. J. (2023). Introduction to the special issue on global musical modernisms. *Twentieth-Century Music*, 20(3), 274–291 [in English].
- Mendelssohn, E. (2025). Brian Kane, Hearing double: Jazz, ontology, auditory culture (New York: Oxford University Press, 2024), ISBN 978-0-190-60050-1 (hb). *Twentieth-Century Music*, 22(1), 135-139. <https://doi.org/10.1017/S1478572224000239> [in English].
- Michel Becquet (n.d.). *Antoine Courtois*. Paris, Artists. Date of access 2025, April 17. <https://www.a-courtois.com/artist/michel-becquet/> [in English].
- Nadal, M., & Vartanian, O. (Eds.). (2022). *The Oxford handbook of empirical aesthetics*. Oxford: Oxford University Press [in English].
- Rader, A. C. (2011). *Jean-Michel Defaye's À la manière de Debussy pour trombone et piano: A compositional comparison to Claude Debussy's harmonic, melodic, and rhythmic practices*. (D.M.A. diss.). University of North Texas. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc103379/> [in English].
- Ramage, M. (2021). *Transcendental oscillations in popular and classical music since the 1800s*. (PhD diss.). Duke University. Durham, NC [in English].
- Roig-Francolí, M. A. (2021). *Understanding post-tonal music*. (2nd ed.). New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429340123> [in English].

Sagall, S. (2021). The classical style. In Sagall, S, *Music and Capitalism: Melody, Harmony and Rhythm in the Modern World*, (pp. 71–144). New York: Palgrave Macmillan [in English].

Yevhenii Martiianov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Musical Art of Variety and Jazz
e-mail: emartyanov@icloud.com
ORCID iD: 0009-0002-2433-7284

Jean-Michel Defaye's “*À la manière de...*” for trombone: stylistic features of implementation in the modern context

Statement of the problem. The study considers the series «*À la manière de...*» for trombone by famous French composer Jean-Michel Defaye (1932–2025) as an exclusive example of musical stylization that reflects past compositional traditions within a modern framework. The research focuses on mechanisms of stylistic reinterpretation and the integration of historical idioms into contemporary performance and pedagogical contexts. The scientific discourse has already considered the issues of musical stylization, but the specifics of the French composer's approach to this means of expression remain insufficiently studied. A comprehensive analysis of J.-M. Defaye's works allows us to clarify the mechanisms of stylization and to identify specific techniques for reproducing the characteristic stylistic peculiarities of the music by the composers of the past, which became the basis of the series of his pieces for trombone.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to identify harmonic, melodic, and rhythmic techniques used by Defaye to emulate the styles of Bach, Vivaldi, Schumann, Brahms, and Debussy. The study's novelty lies in structural and stylistic analysis of the composer's trombone series «*À la manière de...*». Methodologically, it applies comparative analysis, structural examination, and an interpretative approach informed by performance practice.

Research results and conclusion. The findings show how Defaye's compositional strategies foster stylistic awareness and interpretative skills. The cycle is a vivid example of how the music of the past can be interpreted, preserving its essence and, at the same time, adding new performance possibilities. Of particular importance are the harmonic and rhythmic innovations that the composer introduces into his works, allowing traditional music to become more expressive and closer to modern

performers. His style combines the precision and complexity of polyphony with emotional flexibility, which opens up new interpretative possibilities. In addition to a high technical level, the works by J.-M. Defaye require from the performers to have a deep understanding the composers' stylistics of different eras that greatly contributes to the professional growth of musicians. The use of an instrument such as the trombone allows you to find new sounds within the framework of classical forms, demonstrating their flexibility and relevance. The conclusions emphasize the pedagogical and artistic value of these pieces.

Keywords: *stylization; musical traditions; Jean-Michel Defaye; "À la manière de... »; performance practice; compositional technique; musical interpretation.*

Стаття надійшла до редакції 5 травня 2025 року

УДК 78.071.1(73)(092):780.646.1.082.2

DOI 10.34064/khnum1-75.19

Дмитриченко Артем Володимирович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
здобувач ступеня доктора мистецтва,
кафедра інтрепретології та аналізу музики
e-mail: arti.trumpet@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-2034-9467

**Соната для труби і фортепіано Еріка Івейзена:
звуковий образ та виконавські стратегії**

Дослідження присвячено одному із знакових творів XX століття – Сонаті для труби і фортепіано Еріка Івейзена, що відкриває нові можливості інтерпретації інструмента у всьому багатстві його звукового образу. Уперше систематизовано темброві й динамічні особливості труби та виконавську специфіку в Сонаті, охарактеризовано художньо-виразні засоби твору крізь призму інтерпретативного підходу. Увагу приділено не лише аналізу партитури твору, а й напрацюванню стратегій його виконання, що є інноваційною позицією дослідження. Використано комплексний дослідницький підхід з поєднанням музико-знавчого (структурний, тематичний, фактурний, тембровий), порівняльного, інтерпретаційного та виконавського видів аналізу. Звуковий образ труби розглянуто за трьома рівнями: акустичним, інтонаційним, композиційно-драматургічним. Підсумовано, що у «Сонаті для труби та фортепіано» Е. Івейзен здійснює рішучий перегляд традиційного уявлення про трубу як суто фанфарний інструмент, наділяючи її «вокальними», інтимно-ліричними інтонаційними характеристиками. Звуковий образ труби в композиції розвивається через протиставлення регістрів, динамічних полюсів та тембрових відтінків, утворюючи трирівневу драматургію, що розгортається від героїчної першої та споглядальної другої до грайливо-моторної третьої частини. Взаємодія труби та фортепіано в Сонаті відбувається не за моделлю «акомпанементу», а є повноцінним діалогом, де обидва інструменти утворюють єдине звукообразне поле. Композитор демонструє глибоке розуміння природи духового інструмента, що дозволяє йому досягати надзвичайної тембрової виразності в межах тональної мови, не вдаючись до авангардних прийомів.

Ключові слова: творчість Е. Івейзена; звуковий образ інструмента; інструментальне виконавство; репертуар для труби XX століття; амплуа

інструмента; інструменталізм; тембр; виконавська стилістика; виконавський аналіз; виконавська стратегія.

Постановка проблеми.

У сучасному музикознавстві спостерігається посилений інтерес до виконавської стилістики камерно-інструментальних творів, де тембр, фактура, артикуляція розглядаються як носії художнього змісту. Соната для труби і фортепіано американського композитора Еріка Івейзена / Eric Ewazen (нар. 1954) є знаковим та вкрай показовим зразком нового сучасного осмислення образу духового інструмента. За батьківською лінією композитор має українське коріння і є представником неокласичного та неоромантичного напрямів в музиці кінця XX – початку XXI століть. Професійну освіту він отримав в Істменській (бакалаврат з композиції, 1976) та Джульєрдській (магістр, 1978; доктор мистецтва, 1980) школах музики¹. Сам Ерік Івейзен відзначав, що зазнав особливого впливу естетики і техніки Гюнтера Шуллера, але цей вплив не вичерпує специфіки його власного композиторського письма. Зокрема, у численних камерних і оркестрових творах Івейзена, а особливо в опусах для духових інструментів, закарбувався впізнаваний авторський стиль музиканта. Написана в 1995 році на замовлення *International Trumpet Guild*, Соната для труби й фортепіано набула відтоді широкого визнання і стала майже обов'язковим твором у репертуарі сучасних виконавців, лунаючи в концертах, на конкурсах і фестивалях тощо².

Твори Е. Івейзена є репертуарними не лише для виконавців на трубі, але також і для брас-квінтетів, солістів та духових ансамблів. Проте в українському музикознавстві творчість Е. Івейзена є практично недослідженою, зокрема й в аспекті інтерпретації інструментального образу, що актуалізує аналіз формування звукового образу труби в Сонаті композитора для цього інструмента – одному з найвиразніших

¹ Композитор бере активну участь у фестивалях, семінарах, лекціях, зустрічах і курсах в американських університетах, має численні нагороди та стипендії, а також є відомим у світі автором творів для труби.

² Соната входить і до репертуару автора дослідження.

творів репертуару кінця XX століття, де труба постає як художній «персонаж», «герой» зі своєю музично-драматургічною «історією» та багатогранною виконавською природою.

Аналіз останніх публікацій за темою. У дослідженні Сонати для труби і фортепіано Е. Івейзена доцільно спиратися на загальний контекст вивчення творчості для духових інструментів. Зокрема, відзначимо працю Джона Воррака (Warrack, 1957), сфокусовану на камерній музиці з використанням духових інструментів, де автор окреслює еволюцію жанру в цілому, що важливо для розуміння неокласичних тенденцій, які можна віднайти у пізній творчості Е. Івейзена. Творчість Е. Івейзена доволі активно вивчалась у другій половині XX століття в різних контекстах. Присвячені їй дослідження націлені на висвітлення особистості композитора й аналіз його окремих опусів, серед них і для духових інструментів, як-от у дисертації Тімоті Алтмана (Altman, 2005), де з позиції виконавсько-технічних викликів та стилістичних рішень аналізуються дві камерні композиції Івейзена за участю труби. Праця дослідника вирізняється глибокою аналітичністю й детальним зануренням у партитури, що дозволяє розкрити тонкі музичні нюанси.

Значну увагу приділено науковцями й Сонаті Е. Івейзена для труби і фортепіано. Серед досліджень 1990-х з'являються присвячені їй більш детальні аналітичні розвідки. Так, Ендрю Томас (Thomas, 1995) в анотаціях до компакт-диска «*Chamber Music of Eric Ewazen*» розкриває контекст створення Сонати, звертаючи увагу на особливості співпраці композитора з виконавцями, та висвітлює риси індивідуального стилю її автора. Бріттон Тойрер (Theurer, 1998) у рецензії, опублікованій в «*International Trumpet Guild Journal*», підкреслює мелодичну природу твору, його доступність слухачеві та збалансованість у ньому технічної віртуозності й ліризму. Автор акцентує значення Сонати як «нової класики» для духових інструментів. Брюс Мосс (Moss, 1998) у журналі «*The Instrumentalist*» оцінює Сонату як твір, що поєднує доступність та музичну глибину, виокремлює ритмічну гнучкість і особливу манеру роботи Івейзена з фактурою. Новітні дослідження

поглиблюють вивчення аспектів виконавського аналізу твору. Джозеф Деніел МакНеллі (McNally, 2008) пропонує найбільш детальний виконавський аналіз Сонати, приділяючи увагу її динамічній драматургії і тембровій палітрі, яку комплементарно створюють труба та фортепіано. Дослідження є методологічно обґрунтованим і містить корисні рекомендації для виконавців.

Джерелом для рефлексій у пропонованій статті стали й матеріали Міжнародної гільдії трубачів, а також інтерв'ю з композитором, у яких він ділиться власними розміркуваннями і спостереженнями. Зокрема, інтерв'ю, проведене Брюсом Даффі 1998 року та оприлюднене в мережі 2006-го (Composer Eric Ewazen. A Conversation with Bruce Duffie, 1998/2006), розкриває авторське бачення музичного стилю, драматургії й підходу до духових інструментів. Показово, що композитор наголошує на пріоритетності співпраці з виконавцями, яка безпосередньо впливала на його творчі рішення.

Метою цього дослідження є визначення параметрів, що формують звуковий образ труби у Сонаті для труби й фортепіано Е. Івейзена в контексті виконавської інтерпретації.

Методологія дослідження. Використано комплексний дослідницький підхід з поєднанням музикознавчого (структурний, тематичний, фактурний, тембровий), порівняльного, інтерпретаційного та виконавського видів аналізу, спрямованих на виявлення тембрового багатства труби та її динамічних можливостей, що все разом висвітлює складну багаторівневу художню концепцію твору.

Інтерпретологічні засади аналізу звукового образу інструмента, на які спирається ця робота, розроблені на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Безпосередньо концепти «звуковий» та «звучний образ інструмента» в межах пропонованого дослідження розвивають ідеї докторської дисертації Ю. Ніколаєвської (2020), яка пропонує аналізувати звуковий образ за такими рівнями, як акустичний (пов'язаний з органологією інструмента), інтонаційний (власне складання «словника» інтонаційних моделей, які є актуальними для інструмента), композиційно-драматургічний та

позамузичний («мистецький тезаурус, впливи інших видів мистецтв» (Ніколаєвська, 2020: 206)). Ще одним дослідженням, допоміжним щодо тлумачення концепту звукового образу, стала дисертація Н. Кучми (Кучма, 2021). Щодо концепту «виконавська стратегія», то, розвиваючи згадані ідеї Ю. Ніколаєвської (2020), у межах нашого дослідження трактуємо це поняття як *комплекс виконавських засобів, що спрямовані на створення зв'язного образу труби*. Відповідно, зв'язним вважаємо образ, зафіксований у виконавській інтерпретації.

Наукова новизна дослідження пов'язана з актуалізацією параметрів звукового, зв'язного образу інструмента й виконавських стратегій стосовно Сонати для труби Е. Івейзена.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Е. Івейзену належить багато творів для симфонічного та камерного оркестру, концертів для сольних інструментів (зокрема, найяскравішими у його доробку є концерти для флейти, труби, марімби, фагота, валторни, тенор-саксофона, бас-тромбона тощо) та інструментальних ансамблів з оркестром (наприклад, Концерт для духового квінтету з оркестром). Репертуарними є всі сонати Е. Івейзена для сольного інструмента з фортепіано – дві флейтові (2011, 2013), Сонати для валторни (1992), тромбона (1993) і труби (1995).

Замовлення Сонати Міжнародною гільдією трубачів (*International Trumpet Guild*) загалом залишало Е. Івейзену майже повну творчу свободу. Єдиною обов'язковою умовою було написання три- або чотиричастинної композиції для труби *in B* або *in C*, з обмеженим використанням труби-піколо або флюгельгорна (композитор обрав трубу *in B*). Прем'єру твору мала здійснити Гільдія, що і відбулося за участю трубача Кріса Геккера та самого композитора, який виконав партію фортепіано. Немаловажне значення мала співпраця Е. Івейзена і майбутнього першого виконавця (під час написання Сонати композитор надсилав К. Геккеру окремі частини на узгодження й після цього ще доволі ретельно редагував матеріал) (McNally, 2008: 17–19). Подібний підхід до створення музики Е. Івейзен пояснював так: «...мені подобається ідея роботи з виконавцями. Якщо їм подобається

твоя музика, ... вони її донесуть. Вони донесуть тебе до аудиторії» (Composer Eric Ewazen. *A Conversation with Bruce Duffie*, 1998 / 2006). Цінним для мистецького світу став післяпрем'єрний запис твору на CD *«Music for the Soloists of the American Brass Quintet and Friends»* (2006) (McNally, 2008: 17).

Структура Сонати відповідає класичній тричастинній циклічній формі, де частини контрастують за темпом, що підкреслює драматургічну динаміку твору. Семантично композитор також використовує достатньо зрозумілі образні кореляції: друга частина зосереджена на темі, близький до ліричної балади (у шотландському стилі), у першій і третій частинах більше драматизму, гострих мелодичних ліній, динамічного розвитку. Тривалість Сонати приблизно 20 хвилин, що для твору за участю труби є доволі складним виконавським завданням, тим паче, що партії труби та фортепіано рівнозначні. Теситурно партія труби зручна для виконавця, однак з приводу фортепіанної композитор зазначив: «... це, мабуть, найскладніший фортепіанний акомпанемент серед усіх моїх сонат» (цит. у: McNally, 2008: 18).

Щоби детально проаналізувати звуковий образ труби в Сонаті, розглянемо такі ключові аспекти, як образні характеристики частин; регістр і динаміка; атака та артикуляція; темброва палітра; роль фортепіано у створенні образу.

Образні характеристики частин. Перша частина традиційно презентує героїчний фанфарний образ. Труба звучить яскраво, відкрито, впевнено, у партії використано багато стрибків, акцентованих нот, чітку атаку звуку, що підкреслює риси героїки, урочистість, заклик до дії. Друга частина – більш співуча, вокальна. Тембр труби стає теплим, м'яким та ніжним, неначе відтворюючи мрійливий монолог, ностальгічні роздуми і настрої. У третій частині домінує динамічний та грайливий образ. Труба звучить енергійно, іноді неначе з гумористичним відтінком. Використовуються контрастні артикуляційні прийоми, несподівані акценти, виникають діалоги інструментів. За жанровими ознаками ця частина близька до танцю, що відображено в ритмічних і стилістичних її характеристиках.

Регістр і динаміка. У творі задіяно весь діапазон труби – від глибоких теплих нот у нижньому регістрі до блискучих верхніх. Нижній регістр використовується переважно в другій частині, де він звучить м'яко й оксамитово. Середній регістр – найвиразніший, універсальний – дозволяє грати як співучі, «вокальні» фрази, так і фанфарні мотиви. Верхній – різкий, блискучий, пронизливий – використовується в кульмінаційних епізодах і драматичних моментах. Динамічний діапазон труби варіюється від найніжнішого **pp** до вибухового **ff**, що дозволяє створювати об'ємний пластичний звуковий образ.

Атака та артикуляція. Атака звуку на трубі в Сонаті варіюється залежно від художньої задачі. Так, чітка «фанфарна» атака (короткі ноти стакато, акценти) у першій і третій частинах відповідає енергійному характеру звучання. М'який початок фрази, легато у другій частині дає змогу імітувати голос людини. Поєднання різних видів атаки у третій частині додає звучанню грайливості й пластичності.

Темброва палітра труби. Тембр труби в Сонаті є надзвичайно різноманітним і багатим. Е. Івейзен використовує всі можливі варіації звучання інструмента: яскравий, блискучий тембр – у першій і третій частинах (особливо у фанфарних епізодах); теплий, глибокий, м'який – у другій частині (особливо при імітації людського голосу). Також композитор грає з відкритим і закритим звучанням, використовуючи динамічні ефекти. Наприклад, раптовий перехід від **f** до **p** створює ефект віддаленості або таємничості, а використання довгих, витриманих нот у другій частині надає відчуття спокою та зосередженості. Привертає увагу використання ефекту тембрового контрасту, коли один мотив звучить різко і фанфарно, а наступний – ніжно і м'яко. Цей композиторський прийом особливо помітний в третій частині циклу.

Роль фортепіано у звуковому образі твору неможливо переоцінити. Воно бере участь у створенні контрастних звукових площин та перебуває в постійному діалозі із солістом. Так, у першій частині фортепіано здебільшого звучить пружно, уривчасто, ритмічно підкреслюючи, навіть більше, посилюючи фанфарне звучання труби. У другій частині композитор насичує партію фортепіано м'якими акордами та

плавними лініями, фактурно та акустично підтримуючи співучу партію труби. У третій частині партія фортепіано випромінює ритмічну енергію, створюючи ефект безперервного руху.

Наведемо рекомендації й власні міркування щодо напрацювання виконавських стратегій при створенні звучного образу труби в Сонаті.

Частина I. Важливо пам'ятати, що фортепіано і труба тут постійно змінюють функції «соло-супровід». Двома впізнаваними особливостями першої частини є використання ліричних мелодій та арпеджіо шістнадцятими нотами. Після вступу *Lento* з чотирьох тактів, який налаштовує на ліричний співочий характер тематизму, в нижньому регістрі фортепіано неочікувано починається бурхливий рух шістнадцятими на фоні басів. Коли піаніст грає ці арпеджіо шістнадцятими нотами, партія труби не повинна домінувати, а має доповнювати музичну структуру фрази. Низхідний пасаж з використанням тріoley восьмими у труби контрапунктує основній темі. Ця взаємодія між трубою і фортепіано триває до т. 61 – початку нової теми.

Початок другої теми на стакато, де фортепіано і труба мають подібний повторюваний ритмічний малюнок шістнадцятими, контрастує з ритмами першої теми. Цей музичний матеріал шістнадцятими нотами в обох партіях триває, доки не прозвучить фанфарний мотив (т. 94) у труби. Цей мотив труби продовжує звучати до моменту повернення основної тональності *Es-dur* і арпеджіюваних шістнадцятих у фортепіано (т. 104). Для роботи з музичним матеріалом композитор застосовує не тільки його проведення в інших тональностях, але і мотивний розвиток у партії труби. Реприза (т. 182) повертає нас до перших тактів вступу і початкового темпу *Lento*. У репризному проведенні труба звучить із сурдиною, неначе віддалено, що готує затухання звучання наприкінці частини.

Щодо виконавської стратегії важливо позначити таке. Вступ до Сонати – чотиритактний ліричний фрагмент, який одразу переходить у першу тему (т. 5). Саме в цей момент фортепіано починає рухатись у темпі 132 удари (*Allegro Molto*). Коли у фортепіано починаються акцентовані арпеджіо шістнадцятими, труба повинна

грати гнучко, щоб не затягувати темп. У т. 33 Е. Івейзен доручив фортепіано головний мотив першої теми, якому відповідає тріольний пасаж («акомпанемент») у труби. Трубач повинен зіграти його *crescendo*, рухаючись угору, і потім – *diminuendo*, рухаючись униз. Ця фраза допоможе йому залишатися в динамічному балансі з фортепіано. У т. 37 тема знов звучить у труби. Щоби не допустити поспішного вступу в тт. 45 і 47, потрібно поділити два попередні такти, щоби зберегти послідовний темп, при цьому не слід використовувати *rubato*.

Характер виконання має змінитись при переході від діатонічних рухомих ліній до акцентованих остинатних візерунків у фортепіано з інтервалами в секунду на *pianissimo* (т. 61). У цьому розділі Е. Івейзен додав техніку «подвійного стакато» у труби (не варто зважати на те, що вона не позначена в партитурі), використовуючи мелодичну лінію для динамічного контрасту. Завдяки різкій зміні динаміки в повторюваних нотах через подвійну атаку трубач матиме змогу краще артикулювати, не беручи додатково дихання. Якщо можливо, тт. 75–80 трубі слід грати на одному диханні. Щоб уникнути неточного інтонування, не потрібно здійснювати вдих перед першими восьмими нотами в тт. з 88 по 92.

Фанфарний мотив, що починається в т. 94, повинен прозвучати у труби урочисто й героїчно. Фортепіано супроводжує його стрімкими висхідними та низхідними пасажами, і цей мотив слід грати на сильній динаміці, підкреслюючи кожен низький звук, що допоможе виконати цю ритмічну фігурацію рівно.

У т. 106 починається розвиток з повторенням діатонічних пасажів шістнадцятими у фортепіано. Початок *ritardando* (за один такт до зазначеного у т. 165, далі – до т. 167) не можна грати, поспішаючи на шістнадцятих тривалостях, так само, як і не варто затягувати восьмі. У т. 187 (реприза) труба вступає із сурдиною. Використовуючи пластикову або волокнисту сурдину, трубач створюватиме більш приглушений звук, ніж з використанням металевої сурдини. У т. 211 матеріал заключної теми повертається в тональність *E-dur*. Е. Івейзен використовує поєднання тріольних та дуольних ритмічних малюнків

у тт. 211, 213 і 215, тому трубач і піаніст мають вирівнюватися на третій долі та збігатися в першій.

У т. 233 з позначкою *piano*, трубі із сурдиною все ж слід грати *mezzo forte*, щоби зменшити ймовірність того, що фортепіанний супровід буде переважати. Трубач має зробити тонкий акцент на заключних повторюваних нотах в тт. 237–239, щоб передати саме ту емоцію, що й на початку частини. Одним з варіантів може бути виключення ритмічно чіткого закінчення, тобто обом виконавцям слід використати фермату, щоб подовжити фінальний акорд.

Частина II. Стилистично закінчення першої частини немов підготовлює сприйняття слухачами пасторальної другої частини (*Allegretto*, 6/8), у якій простежуються ознаки пісенності й лірики. Зворотний пунктир на секундній низхідній інтонації, що у швидких темпах сприймається як гострий, акцентований, у контексті цієї частини набуває в помірному темпі співочості та гнучкості, інколи навіть нагадуючи про традиції виконання форшлагів у барокову добу. Несподівана поява мінорного акорду ненадовго затьмарює пасторальний настрій початку частини. У т. 106 звучить хорал, який є смисловим центром Сонати. З різних інтерв'ю композитора відомо, що між ним та Крісом Геккером тривали дискусії щодо драматургічного розвитку другої частини, й тоді трубач запропонував звернутися до хоралу (який Е. Івейзен використав до того у «Фантазії для семи труб»). Репризне проведення першої теми починається такими самими, як на початку частини, мажорними арпеджіжованими акордами в партії фортепіано. Кантиленні проведення тем у цій частині наявні в партіях обох інструментів, що підкреслює рівноцінність двох тембральних «світів», однак виконавці надзвичайно важливо визначити й показати, де труба виконує функцію супроводу (наприклад, т. 37), а де – сольного інструмента.

Виконавська стратегія другої частини може полягати у створенні контрасту між напруженою дисонансою та консонантним спокоєм. Так, на початку частини фортепіано і труба мають акцентувати першу та четверту долі. Мелодична напруга, що створюється дисонантним

звучанням (за рахунок затримання на сильних долях такту), знімається шляхом плавного розв'язання (використання зворотного пунктиру). Позначення *pianissimo* у труби в цьому розділі відіграє підпорядковану роль. У т. 112 вступ труби має звучати ніжно і м'яко. Рухливі восьмі ноти в партії труби в т. 115 повинні виконуватися *rubato*, темп має уповільнюватися з кожною нотою, а динаміка – послаблюватися. У т. 150 труба виконує супровідну функцію, при цьому партія містить досить незручну аплікатуру. Виконавець має змогу експериментувати з альтернативною аплікатурою в тт. 151–152, граючи *as* аплікатурою 1-2-3. Виконання секстольних пасажів партії труби у т. 150 вимагає ритмічної точності. Оскільки першу ноти секстоли замінено паузою, трубач повинен чути першу долю в партії фортепіано і відштовхуватися від неї. Щоби підтримувати постійний темп, важливо не робити вдиху між секстолями.

Такт 155 є кульмінаційним у партії труби, отже, динаміку слід збільшувати, поступово уповільнюючи рух восьмими нотами. Щоби вибудувати форму частини, т. 160 не слід грати в чіткому темпі, але також не слід і перебільшувати *ritardando* – тут спрацьовує умовне правило: «Якщо десь забрав темп, то десь треба його і повернути».

Частина III. Стихія танцю зумовила семантику обох інструментальних партій, позначених ритмічною активністю та різноманіттям, де, зокрема, присутні хроматичні стрибки в мелодичних лініях труби та фортепіано, різні види фактури. Невеличкий вступ (тт. 1–5), за рахунок початку зі слабкої долі в темпі *Allegro con fuoco* та імпульсивного висхідного руху зі стрибками на септиму (доволі незручними для виконання на трубі) створює відчуття тривоги. У тт. 6–42 відбувається проведення та розвиток інтонаційно спорідненої зі вступом головної теми частини: труба та фортепіано чергують пасажі шістнадцятими з широкими хроматичними інтервалами. «Івейзен описує третю частину своєї Сонати для труби та фортепіано як форму рондо з індивідуальною *A*-темою», – зазначає Дж. Д. МакНеллі, посилаючись на власне інтерв'ю з композитором 2006 року (McNally, 2008: 40). «Він розглядає тему *A* у якості мотиву, що допомагає генерувати

безперервні енергію та рух цієї частини» (там само: 41), тобто як своєрідний *perpetuum mobile* – джерело потоку ритмічно активного руху-розвитку, що визначає загальний характер фінальної частини Сонати: «Він розглядає рух як вир з моментами перепочинку» (там само). Таким «моментом перепочинку» є більш ліричне проведення теми у тт. 48–114. Поступове збільшення інтенсивності й ритмічного драйву підводять до нового розділу-епізоду (т. 142), що передує коді. Повторювані пасажі шістнадцятими із кварто-квінтовими стрибками в партії труби, введення нового метра $5/8$ (який повернеться в коді) вносять контраст; імпульсивний розвиток також ненадовго переривається доволі неочікуваним *allargando* в т. 183, але протягом трьох тактів темп різко прискорюється (*accelerando*) аж до *Presto* в коді (т. 186).

Виконавська стратегія у третій частині пов'язана з чіткою ритмізацією партії труби, на чому базується вся динаміка музичного руху. Перед початком цієї частини трубач повинен задати темп (рухом інструмента або відрахувавши один такт). Внаслідок поєднання композитором простих і складних ритмів, восьма нота має бути взята за основу. Е. Івейзен застосував перехресні ритми з тріолями та восьмими тривалостями, тому рівномірний пульс має вирішальне значення. Уже в початковій фразі (унісон фортепіано і труби), оскільки темп швидкий, потрібно артикуляційно розділяти восьмі ноти. У т. 37 можна запропонувати трубачеві комбінацію альтернативної аплікатури (частина другої долі, взята пальцем третього клапана замість першого та другого, може забезпечити кращий результат). У т. 60 можна використовувати третій клапан для забезпечення синхронізації і точності фрази. У виконанні хроматичних стрибків, саме для точного їх відтворення, допоміжним стане проспівування (інтонування) кожного інтервалу перед виконанням.

Шістнадцяті ноти у труби в т. 133 вимагають повернення більш гострої артикуляції – у цьому місці потрібна чітка подвійна атака. Хоча це не позначено, кожна група з шістнадцятих повинна додавати гучність до наступного такту.

Метр 5/8 в т. 142 зберігає восьму ноту за основу, а групувати восьмі ноти варто як 2+3. Хоча композитор змішує метри, він чітко зазначає, як рахувати групи в кожному такті. У т. 169 Е. Івейзен продовжує групування 2+3 в партії фортепіано, але труба вступає восьмими на четверту долю.

У третій частині Е. Івейзен ретельно позначив численні динамічні зміни, які потребують окремої уваги, наприклад, *subito piano* в тт. 46, 63 і 68. Після паузи в т. 205 динаміка не повинна бути надто гучною. Попри те, що позначено *f*, початок із більш м'якої динаміки дозволяє досягти більш яскравого крещендування до акцентованої останньої ноти в партіях фортепіано і труби, що справляє потужний ефект.

Висновки.

Аналіз звукового образу труби в Сонаті для труби і фортепіано Е. Івейзена за рівнями (акустичний, інтонаційний, композиційно-драматургічний) дозволив дійти таких висновків.

Акустично інструмент використовується композитором повною мірою. Звуковий образ труби є надзвичайно різноманітним і багатогранним та складається через зіставлення регістрів, динамічних полюсів і тембрових відтінків. У Сонаті задіяно весь діапазон інструмента, що дозволяє використати його багатющий звуковий потенціал в різних регістрах: м'яке або гостре, пронизливе, фанфарне звучання, різні види атак, відкриті звуки, залучення сурдин тощо; розгорнути наростання або контрасти динаміки від *pp* до *ff*. До того ж, Е. Івейзен трактує трубу не лише як традиційно «фанфарний» інструмент, швидше – як співучий, здатний передавати широкий спектр емоцій – від тріумфального піднесення до ніжної задумливості.

До інтонаційного «словника» твору можна віднести наявність тональної основи музики з широким використанням хроматизмів, зокрема хроматичних стрибків в партіях обох інструментів. Композитор виявляє глибоке розуміння природи не лише фортепіано, а й духових інструментів, що дозволяє йому досягати надзвичайно виразного тембрового моделювання в межах тональної мови, без вдавання до авангардних технік.

Сонату побудовано за принципом трирівневої *драматургії* класичного типу, де семантичний розвиток відбувається від героїки першої частини через лірику другої до рухово-ігрової стихії третьої частини. Важливим чинником драматургічного розвитку є діалогічність: взаємодія труби й фортепіано у Сонаті будується на рівноправній, паритетній основі – обидва інструменти формують єдине звукове поле.

Архітектоніка твору надає широкий простір для демонстрації різних амплуа труби, що уможливорює напрацювання певних виконавських стратегій. Під останніми ми розуміємо певні усталені *комплекси виконавських засобів*, які музикант свідомо спрямовує на створення *звучного* образу труби. З урахуванням виконавського досвіду автора, у статті надано деякі рекомендації щодо динамічної та ритмічної партитури твору, амбушюра, принципів дихання, аплікатурних рішень тощо, що можуть слугувати як допоміжні при формуванні стратегій виконання Сонати Е. Івейзена для труби і фортепіано.

Перспективи дослідження вбачаються в аналізі звукового та звучного образу труби у найбільш популярних композиторських творах та їхніх виконавських версіях, а також аналізі виконавських стратегій, тобто процесу створення звучного образу, зокрема, Сонати Е. Івейзена, видатними трубачами. Результати подібних досліджень мають прикладну цінність для виконавців і викладачів, як і теоретичну – для подальших інтерпретологічних штудій витворів сучасного духового мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Кучма, Н. А. (2021). *Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX–XX століть*. (Дис. ... д-ра філос.). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт.
- Altman, T. M. (2005). *An Analysis for Performance of Two Chamber Works with Trumpet by Eric Ewazen: "...to Cast a Shadow again" (a Song Cycle for Voice, Trumpet, and Piano) and Trio for Trumpet, Violin, and Piano*. University of Kentucky. Lexington, KY.

- Composer Eric Ewazen. A Conversation with Bruce Duffie (1998 / 2006). <http://www.bruceduffie.com/ewazen2.html>
- McNally, J. D. III (2008). *A Performer's Analysis of Eric Ewazen's Sonata for Trumpet and Piano*. (D.M.A. diss.). University of Southern Mississippi. Hattiesburg, MS. <https://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2141&context=dissertations>
- Moss, B. (1998). New Music Reviews: Sonata for Trumpet and Piano, by Eric Ewazen. *The Instrumentalist*, 52(10), 76.
- Theurer, B. (1998). Music Reviews: Sonata for Trumpet and Piano, by Eric Ewazen. *The International Trumpet Guild Journal*, 22(4), 47.
- Thomas, A. (1995). Liner notes from the compact disc, Chamber Music of Eric Ewazen. Well-Tempered Productions, WTP 5172.
- Warrack, J. (1957). *Chamber Works with Wind Instruments from Chamber Music*. (Edited by A. Roberts). London: White Friars Press.

REFERENCES

- Altman, T. M. (2005). *An Analysis for Performance of Two Chamber Works with Trumpet by Eric Ewazen: "...to Cast a Shadow again" (a Song Cycle for Voice, Trumpet, and Piano) and Trio for Trumpet, Violin, and Piano*. University of Kentucky. Lexington, KY [in English].
- Composer Eric Ewazen. A Conversation with Bruce Duffie (1998 / 2006). <http://www.bruceduffie.com/ewazen2.html> [in English].
- Kuchma, N. A. (2021). *The embodiment of the sound image of the piano in the cycles of etudes by composers of the 19–20th centuries*. (PhD diss.). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- McNally, J. D. III (2008). *A Performer's Analysis of Eric Ewazen's Sonata for Trumpet and Piano*. (D.M.A. diss.). University of Southern Mississippi. Hattiesburg, MS. <https://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2141&context=dissertations> [in English].
- Moss, B. (1998). New Music Reviews: Sonata for Trumpet and Piano, by Eric Ewazen. *The Instrumentalist*, 52(10), 76 [in English].
- Nikolaievskaya, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th – early 21st centuries*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Theurer, B. (1998). Music Reviews: Sonata for Trumpet and Piano, by Eric Ewazen. *The International Trumpet Guild Journal*, 22(4), 47 [in English].
- Thomas, A. (1995). Liner notes from the compact disc, Chamber Music of Eric Ewazen. Well-Tempered Productions, WTP 5172 [in English].
- Warrack, J. (1957). *Chamber Works with Wind Instruments from Chamber Music*. (Edited by A. Roberts). London: White Friars Press [in English].

Artem Dmytrychenkov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Analysis of Music
e-mail: arti.trumpet@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-2034-9467

Eric Ewazen's *Sonata for Trumpet and Piano*: sound image and performance strategies

Statement of the problem. In modern musicology, there is an increased interest in the interpretative semantics of chamber and instrumental compositions, where timbre, texture and articulation dramaturgy are considered as autonomous carriers of artistic content. In this context, Eric Ewazen's "*Sonata for Trumpet and Piano*" is an extremely illustrative example of new thinking about the wind instrument in aspect of sound imagery. It is one of the most expressive compositions of the late twentieth century repertoire – a composition where the instrument appears not only as a means of expression, but also as an artistic hero with a multifaceted emotional nature. The analysis of the sound image of the trumpet in this composition allows us to reveal the potential of the instrument in the context of modern chamber music.

Objectives, methods, and novelty of the research. Ewazen's work is little studied in domestic musicology, in particular in the aspect of the interpreting the image of the trumpet. For the first time, the proposed study systematizes the timbre, dynamic and performance features of the trumpet in Ewazen's *Sonata*, and considers its imaginative potential through the prism of modern science on interpretation. Attention is paid not only to the analyzing the score, but also to performance strategies, which makes the work applicable for performers and teachers. The purpose of the study is to highlight the specifics of the sound image of the trumpet in Eric Ewazen's "*Sonata for Trumpet and Piano*" from the standpoint of interpretation, timbre and texture analysis and performance semantics. The comprehensive approach uses in the study combining the analytical method (structural and thematic, texture and timbre analysis), comparative one (comparison with other trumpet Sonatas), elements of interpretative and performance analysis. The score, the performances recordings, interviews with the composer, as well as materials from the International Trumpet Guild were the main sources in the study.

Research results and conclusion. In the "*Sonata for Trumpet and Piano*", Ewazen carries out a decisive revision of the traditional idea of the trumpet as a purely fanfare instrument, endowing it with vocal, lyrical, even intimate intonation

characteristics. The sound image of the trumpet in the composition develops through the opposition of registers, dynamic poles and timbre shades, forming a three-level dramaturgy developing from heroic the first movement and contemplative the second movement to playful-motor the third movement. The interaction of the trumpet and piano in the Sonata follows not an “accompaniment” model, but it is a full-fledged dialogue, in which both the instruments form a single sound field of imagery. The composer demonstrates a deep understanding of the nature of wind instruments, which allows him to achieve extremely timbre expressiveness within the tonal language, without resorting to avant-garde techniques.

The results of the research have not only theoretical, but also applied value for performers, teachers, as well as for further studies in the field of interpreting the contemporary wind instrumental works.

Keywords: *Eric Ewazen’s work; an instrument’s sound image; instrumental performance; twentieth-century trumpet repertoire; instrumentalism; an instrument’s role; timbre; performance style; performance analysis; performance strategy.*

Стаття надійшла до редакції 6 травня 2025 року

УДК 787.3:78.08:78.071

DOI 10.34064/khnum1-75.20

Карачевцев Денис Олегович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
творчий аспірант кафедри камерного ансамблю
e-mail: kharkovcellist@ukr.net; ORCID iD: 0000-0002-1310-5325

Лозенко Катерина Олександрівна

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

**Сюїта для віолончелі соло «Сім простих світанків»
Віктора Рекала: досвід виконавського аналізу**

Статтю присвячено виконавському аналізу сюїти для віолончелі соло «Сім простих світанків» Віктора Рекала, що була створена у 2022 році як художнє відображення спогадів і переживань, пов'язаних із довоєнним життям та сучасною воєнною реальністю. Мета статті полягає у виявленні жанрово-стильових, драматургічних і технічних особливостей твору, визначенні його місця в сучасному українському віолончельному репертуарі, а також у окресленні виконавських завдань, пов'язаних із полістилістичним методом, використаним в сюїті. Новизна дослідження полягає у здійсненому вперше науковому розгляді сюїти В. Рекала в контексті традиції жанру сюїти для віолончелі соло та сучасних композиторських і виконавських практик, із урахуванням авторської інтерпретації. Виявлено, що сюїта «Сім простих світанків» поєднує пізньоромантичну стилістику із сучасними композиційними техніками, включно з пуантилізмом, алеаторикою та елементами звуконаслідування, утворюючи складну драматургічну та семантичну цілісність.

Ключові слова: сюїта; віолончель соло; творчість В. Рекала; сучасна музика; музика українських композиторів; жанр; стиль; інтерпретація.

Постановка проблеми.

Жанр сюїти для віолончелі соло посідає особливе місце у виконавському репертуарі віолончелістів, насамперед завдяки шести сюїтам для віолончелі соло Й. С. Баха, які стали еталонним взірцем жанру

в плані технічної майстерності та розкриття виразового потенціалу інструмента. Протягом наступних століть цей жанр зазнав значних трансформацій, при цьому зберігаючи такий тип багаточастинної структури, де всі елементи у певний спосіб пов'язані між собою (на рівні інтонаційних, тональних зв'язків тощо), та принцип драматургії контрастних образів, водночас відкриваючись до індивідуальних модифікацій.

У XX–XXI століттях, у період переосмислення усталених стилів і жанрів, сюїта стала простором для поєднання історичних стильових прототипів із новітніми композиторськими та виконавськими моделями. В українській музиці цього часу активізувався діалог минулого і сучасності, що простежується не лише у сфері мовно-виразових засобів, але й у жанрово-стильовому моделюванні, а також в інтонаційних і структурних особливостях, притаманних різним епохам.

У цьому контексті сюїта «Сім простих світанків» («Seven Simple Dawns») українського віолончеліста Віктора Рекала¹, яка була створена в перші місяці повномасштабного вторгнення, поєднує пізньоромантичну виразність з елементами пуантилізму, алеаторики та звукозображальності, характерної для програмної музики. Ідейний задум твору репрезентує національне українське мистецтво, відображаючи сучасну реальність і її смислові виміри. Підкреслимо, що у творчості українських композиторів жанр сюїти для віолончелі соло представлений обмежено, що визначає цінність цього твору для українського музичного мистецтва.

Твір є яскравим прикладом сучасного переосмислення жанру сюїти для віолончелі соло та відкриває перспективи для подальших досліджень у сфері виконавського аналізу камерно-інструментальної музики українських композиторів.

¹ Віктор Рекало – віолончеліст, випускник Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, учасник кількох ансамблів сучасної та барокової музики. З 2021 року поєднує виконавську та композиторську діяльність, є автором камерно-інструментальних творів та музики до танцювальних перформансів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій за темою. Опрацьована література, релевантна до теми дослідження, умовно поділяється на три категорії. До першої належать джерела, що сфокусовані на жанрі сюїти для віолончелі соло та проблемах сучасного віолончельного виконавства (Markovska, 2016; Пірієв, 2021; Сумарокова, 2010). У них розглядаються історична еволюція жанру, композиційна специфіка сюїт для віолончелі соло, а також виконавські та інтерпретаційні аспекти сучасного віолончельного мистецтва.

Болгарська музикознавиця Н. Марковська (Markovska, 2016) аналізує тексти шести сюїт для віолончелі соло Й. С. Баха (BWV 1007–1012), оригінальні автографи яких не збереглися. Авторка підкреслює, що текст сюїт зафіксовано у чотирьох рукописних копіях, кожна з яких має свої відмінності і може бути основою для різних прочитань твору. Замість традиційного пошуку єдиного «авторитетного» джерела Марковська трактує сюїти Й. С. Баха як відкритий та гнучкий текст, здатний адаптуватися до різних аудиторій і контекстів виконання.

У дисертаційному дослідженні О. Пірієва (2021) на прикладі творчості Макса Регера простежується спадкоємність традицій у жанрі сюїти для віолончелі соло. Як зазначає автор, композитор синтезує традиції німецької камерної та органної музики, демонструючи самобутню індивідуальність крізь «призму бахіанства» (Пірієв, 2021: 99). Детальний порівняльний аналіз трьох сюїт Регера із сюїтами Й. С. Баха демонструє еволюцію жанру, яка виявляється в ускладненні композиційної структури і більш віртуозних технічних прийомах. Попри вказані відмінності, твори обох композиторів об'єднує принцип контрастного протиставлення частин, що є основою драматургії сюїт (там само: 101).

Розвиток сучасного віолончельного виконавства у контексті неотаполістистики ХХ – початку ХХІ століття простежує у своїй статті В. Сумарокова (2010). Авторка відзначає «стійку тенденцію виконавської творчості, що полягає в переході від інтерпретації окремих творів і стилів до інтерпретації культури» (Сумарокова, 2010: 182), коли поряд із відродженням старовинної музики зростає інтерес

до сучасних композицій, а концертні програми будуються за принципами полістилістичного діалогу. Авторкою відзначено тенденцію поєднання різних історичних пластів у межах одного виконання, а також дослідницького переосмислення музичних текстів.

Друга категорія досліджень об'єднує публікації, які аналізують жанр сюїти в контексті української музичної культури (Ілечко, 2018; Олексів, 2012; Шуляр, 2023). У них висвітлюється історична еволюція жанру, жанрово-стильова та виконавська специфіка творів, написаних для різних інструментів. Зокрема, М. Ілечко, досліджуючи жанр фортепіанної сюїти у творчості українських композиторів, доходить висновку, що специфіка «сюїтного мислення» (Ілечко, 2018: 188) визначається діалогічністю, контрастністю й монтажністю частин, конкретизацією змісту в назвах частин, посиленням асоціативності через ремарки та епіграфи, використанням просторових ефектів, звукоживопису, семантичним кодуванням через образно-темпово-фактурні контрасти та узагальнюючою роллю пісенності (там само). На нашу думку, окреслені дослідницею риси можуть бути екстрапольовані й на предмет нашого дослідження – сюїту «Сім простих світанків» В. Рекала, де контрастність і монтажна логіка побудови та поєднання частин, семантичні коди та елементи звукоживопису формують єдину художню концепцію твору.

Третя категорія представлена публікаціями, що містять рефлексії стосовно творчості українських композиторів у перші місяці повномасштабної війни (Берегова, 2024; Дика, 2024). Дослідження Н. Дикої (2024) присвячено висвітленню львівських мистецьких проєктів у сфері камерно-інструментальної музики в умовах воєнного стану. Аналізується репертуарна політика та вплив на неї соціокультурних змін, розглядаються прем'єрні виконання творів українських композиторів. О. Берегова (2024) висвітлює кілька творів М. Коломійця і В. Рекала, написаних у 2022–2024 роках. Зокрема, дослідниця виокремлює основні змістові та структурні особливості сюїти «Сім простих світанків» і відзначає, що непарні частини (1, 3, 5, 7) демонструють «проникливе ліричне звучання віолончелі із застосуванням

арпеджіато по всіх струнах», і чергуються з парними (2, 4, 6) «застиглого флажолетного звучання» (Берегова, 2024: 122–123).

Навіть попри наявний загальний огляд сюїти В. Рекала в статті О. Берегової (2024), цикл ще не став предметом спеціального логічно завершеного наукового дослідження. Він потребує вивчення як цілісне явище сучасного жанру сюїти для віолончелі соло, а також аналізу специфіки виконавської інтерпретації, що й визначає *наукову новизну* обраної теми.

Мета статті полягає у висвітленні драматургічних, технічних та семантичних особливостей сюїти для віолончелі соло «Сім простих світанків» В. Рекала, зокрема й в аспекті виконавської інтерпретації.

Методологія дослідження. Застосований комплекс дослідницьких підходів сучасної музикознавчої науки. Основними методами є *жанровий та стильовий аналіз* для виявлення спадкоємності традицій жанру інструментальної сюїти та його авторських модифікацій; *структурно-функціональний і семантичний підходи* для розкриття драматургії та смислових взаємозв'язків частин твору; *інтерпретативний метод*, який ураховує техніко-виконавські аспекти та сценічне втілення твору.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Період повномасштабного вторгнення в російсько-українській війні пов'язаний із творчим осмисленням українськими митцями трагічних подій сучасності. В умовах воєнного стану вітчизняні композитори активно створюють опуси, що стають художніми свідченнями епохи. Одним із таких творів є сюїта для віолончелі соло «Сім простих світанків» В. Рекала, написана у 2022 році. Автор зазначає, що ця музика є втіленням всього найціннішого, що жило в душі до війни і залишилося там «єдиним осередком сонцедайного тремтіння та щастя» (Victor Rekalo – Suite «Seven Simple Dawns», 2022). Музика сюїти постає як відображення спогадів мирного часу: «Кохання, затуманена ранкова тиша десь понад озером, співи птахів, зачаровані роздуми...» (так само). Твір є унікальним зразком сучас-

У третій частині (*Adagio*) зберігається принцип контрастності, а розвиток тематизму відбувається завдяки цитуванню популярного віолончельного репертуару. Матеріал усієї частини побудований на висхідній секвенції, ланкою якої стає мелодичний зворот із характерною секундовою інтонацією зітхання, що надає музиці напруженого та скорботного характеру. Тематизм частини містить цитати-алюзії на Сюїту № 1 для віолончелі соло Й. С. Баха, вступ до першої частини Концерту для віолончелі з оркестром *e-moll* Е. Елгара, а кульмінація побудована на інтонаціях Державного Гімну України. Завершує п'єсу каданс в бароковому стилі.

Четверта частина (*Larghetto*) побудована на наслідуванні сигнальних звуків трембіти, яке досягається використанням коротких фраз на глісандо. Використання флажолетів дає відчуття простору (ніби звук інструмента доноситься здалеку), а ефект відлуння досягається через повтор фраз зі зменшенням динаміки – від *pp* до *ppp* (Прикл. 2).

Приклад 2. «Сім простих світанків», IV частина.

Larghetto

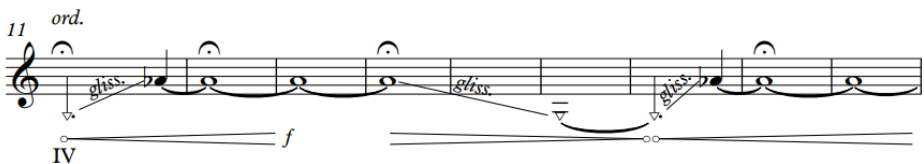


Подібний ефект відлуння спостерігається і в п'ятій частині (*Comodo, rubato*), де окремі фрази повторюються зі зменшеною динамікою та з використанням прийому *sul ponticello*. Ця п'єса помітно контрастує з попередніми за стилістикою, відсилаючи до романтичного звукового образу інструмента. Половинні ноти в мелодії та фермати створюють відчуття імпровізаційності.

Шосту частину (*Liberamente*) можна вважати головною кульмінацією циклу. Вона вирізняється абсолютно прозорою фактурою та чергуванням пауз і віртуозних пасажів у найвищій теситурі віолончелі (за межами грифу), що імітують спів пташок. Із цим тематичним елементом контрастує глісандо на найнижчій струні С, що імітує сигнал

повітряної тривоги. Такий контраст виступає як однозначне програмне висловлення і справляє сильне враження на слухача. У приміщенні, де архітектурні особливості сприяють виникненню довгої реверберації (наприклад, у храмі), та за умови майстерного виконання такий прийом дає змогу максимально передати на інструменті сигнал повітряної тривоги з його відлунням (Прикл. 3).

Приклад 3. «Сім простих світанків», VI частина.



Сьома частина (*Andante con moto, rubato*) є завершенням циклу і виконує функцію інтонаційної арки, оскільки фактура вступу дещо нагадує початок першої п'єси циклу. Далі цей матеріал поступається новій темі фольклорного характеру. Вона виконується у верхньому регістрі одночасно з бурдоном на відкритій струні. Розкладені акорди, подібні до фактури першої частини, завершують цикл та стверджують основну тональність. Фінальне проведення цього тематичного матеріалу супроводжується спадом динаміки, що створює ефект «розчинення» звучання у просторі.

Таким чином, сюїта «Сім простих світанків» постає як драматургічно цілісний цикл, у якому поєднано різні стильові пласти та виконавські прийоми. Така багатошаровість та різноманітність матеріалу ставить перед виконавцем ряд задач. Окрім базових критеріїв – точного відтворення авторського тексту, інтонаційної чистоти, дотримання штрихових вказівок – важливим є вирішення складної стилістичної задачі. Контраст між частинами сюїти досягається не лише завдяки фактурним відмінностям, але й за рахунок змін засобів виразності, що формують характер виконання.

У таких умовах віолончеліст має зберігати стилістичні відмінності між частинами, використовуючи різні виражальні прийоми, і водночас

забезпечувати драматургічну цілісність форми і загальної стилістики. На нашу думку, інтерпретацію сучасної музики, у якій полістилістика відіграє одну з провідних ролей, можна охарактеризувати як прагнення до достатньої стилістичної виразності, але без її надмірного акцентування.

З моменту написання сюїти цей твір був презентований на кількох європейських фестивалях та увійшов до складу двох перформативних вистав. Це вистава «Д.І.М.» київського незалежного театру сучасної хореографії *Insha*, а також аудіовізуальний перформанс «*The Garden of Immaculate Voices*» Андрія Мерхеля та Дениса Карачевцева.

Інтерпретація сюїти «Сім простих світанків» її автором, Віктором Рекало, являє собою синтез композиторського та виконавського начал, що формує особливий характер його мистецького підходу. На нашу думку, виконання власної музики спрямовує інтерпретаційні пошуки автора не на наслідування школи, традиції чи стилю і не на досягнення віртуозної досконалості технічних прийомів гри, а на формування власної індивідуальності та пошук унікального коду особистого висловлювання, його об'ємності і впізнаваності. Індивідуальний виконавський стиль музиканта вирізняється домінуванням раціонального начала, яке виявляється у чіткій побудові музичної форми циклу. Водночас значну роль відіграють робота з часом, уважне ставлення до пауз та внутрішнє емоційно-поетичне наповнення, що надає його інтерпретації медитативної глибини та драматургічної цілісності.

Інтерпретація сюїти Денисом Карачевцевим була здійснена у 2024 році в межах творчого мистецького проєкту «Антологія української віолончельної музики ХХ–ХХІ століть» як частина концертної програми, побудованої на принципі жанрово-стильового зіставлення творів сучасних українських композиторів для віолончелі соло. Поряд із сюїтою В. Рекала була виконана Сюїта № 1 для віолончелі соло Золтана Алмаші (2021), що дозволило поєднати індивідуальне виконавське прочитання з репрезентацією національної музичної традиції, демонструючи як авторську інтерпретаційну стратегію, так і

жанрово-стильові особливості сучасного українського віолончельного репертуару. Виконавець сприймає твір як «лабораторію стилів і смислів», досліджуючи взаємодію жанрово-стильових елементів та особливості музичного матеріалу, що водночас підкреслює образно-поетичний аспект сюїти та її місце в ширшому контексті сучасного українського віолончельного репертуару.

Висновки.

Сюїта для віолончелі соло «Сім простих світанків» Віктора Рекала є вагомим внеском у сучасний український камерно-інструментальний репертуар та зразком переосмислення жанрової традиції сюїти в контексті ХХІ століття. Твір поєднує пізньоромантичну стилістику із сучасними композиційними техніками – пуантилізмом, алеаторикою, звуконаслідуванням, полістилістичними прийомами, що формують складну драматургічну та семантичну структуру.

У ході виконавського аналізу було виявлено, що інтерпретаційна концепція сюїти ґрунтується на балансі між індивідуальним авторським задумом і жанрово-стильовою логікою. Контрастність частин досягається не лише фактурними та темпо-динамічними засобами, а й завдяки зіставленню різнопланових стильових інтонаційних моделей, об'єднаних в єдиний художній простір. Особливе значення має звукова імітація сигналу повітряної тривоги, що перетворює сюїту на документ епохи й актуалізує його смислові виміри.

Досвід виконання сюїти, зокрема в межах міждисциплінарних проєктів, що поєднують музику з хореографією, підтвердив гнучкість її змісту і здатність до органічного поєднання з іншими видами мистецтва. Водночас музичний текст потребував від виконавця не лише високої технічної майстерності, а й уміння працювати з різноманітними стилістичними контекстами та узгоджувати їх у цілісній інтерпретації.

Таким чином, композиція «Сім простих світанків» постає не лише як індивідуальне висловлювання автора, а й як художній артефакт сучасної української культури, що поєднує традицію і новаторство та

відкриває **перспективи подальших досліджень** у галузі виконавського аналізу сучасної камерно-інструментальної музики.

Подібні перспективи можуть бути пов'язані з аналізом інших зразків жанру сюїти для віолончелі сучасних українських композиторів, вивченням ширшого кола жанрів нової музики, що написані для віолончелі соло, а також із комплексним осмисленням творчого доробку Віктора Рекала.

ЛІТЕРАТУРА

- Берегова, О. (2024). Мистецтво незламних: Українська композиторська творчість проти російської агресії. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 27, 115–127. Retrieved from: <https://doi.org/10.33287/222446>
- Дика, Н. (2024). Мистецтво камерно-інструментального виконавства як засіб вираження художньо-естетичних рефлексій в часі воєнного стану. У *Інновації та особливості функціонування ЗМІ в демократичному суспільстві: Збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції*, (сс. 262–274). Львів: Видавництво Львівської політехніки.
- Ілечко, М. (2018). *Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: Історіологічний підхід* (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Олексів, Я. (2012). Жанрові модифікації сюїти та партити в музичному просторі XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 3, 121–131. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2012_3_16
- Пірієв, О. В. (2021). *Стильова еволюція камерно-інструментальної творчості Макса Перера* (Дис.... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. Retrieved from: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/piriyev-dysertatsiya.pdf>
- Сумарокова, В. (2010). Віолончельне мистецтво в контексті нео- та полістистістики XX – початку XXI століття: Рефлексія і дискурс. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 3, 178–185. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2010_3_33
- Шуляр, С. В. (2023). *Жанр оригінальної сюїти у контексті розвитку бандурного виконавства*. (Магістерська робота). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.

- Markovska, N. (2016). *Bach's suites for solo cello (BWV 1007–1012) and the textual geographies of modernity* (Doctoral diss.). University of Southampton. Southampton.
- Victor Rekalo – Suite «Seven Simple Dawns». (2022, May 20). *YouTube*. Retrieved from: <https://youtu.be/g6PshfGB730>

REFERENCES

- Berehova, O. (2024). Art of the Unbreakable: Ukrainian Composers' Creativity Against Russian Aggression. *Musicological Thought of the Dnipropetrovsk Region*, 27, 115–127. Dnipro: Hranit Publishing. Retrieved from: <https://doi.org/10.33287/222446> [in Ukrainian].
- Dyka, N. (2024). The art of chamber-instrumental performance as a means of expressing artistic and aesthetic reflections during the state of war. In *Innovations and Peculiarities of Media Functioning in a Democratic Society: Collection of materials of the international scientific and practical conference*, (pp. 262–274). Lviv: Lviv Polytechnic Publishing House [in Ukrainian].
- Ilechko, M. (2018). *Ukrainian piano suite as a subject of musicological discourse: Historiological approach*. (PhD diss.). Odesa National A. V. Nezhdanova Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Markovska, N. (2016). *Bach's suites for solo cello (BWV 1007–1012) and the textual geographies of modernity* (Doctoral diss.). University of Southampton. Southampton [in English].
- Oleksiv, Ya. (2012). Genre modifications of the suite and partita in the musical space of the 20th century. *Current Issues of Humanities*, 3, 121–131. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2012_3_16 [in Ukrainian].
- Piriyev, O. V. (2021). *Stylistic evolution of Max Reger's chamber-instrumental creativity*. (PhD diss.). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. Retrieved from: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/piriyev-dysertatsiya.pdf> [in Ukrainian].
- Shuliar, S. V. (2023). *The genre of the original suite in the context of the development of bandura performance* (Master's thesis). M. V. Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Sumarokova, V. (2010). Cello art in the context of neo- and polystylistics of the 20th- early 21st century: Reflection and discourse. *Current Problems of Artistic Practice and Art History*, 3, 178–185. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2010_3_33 [in Ukrainian].
- Victor Rekalo – Suite «Seven Simple Dawns». (2022, May 20). *YouTube*. Retrieved from: <https://youtu.be/g6PshfGB730> [in English].

Denys Karachevtsev

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
PhD student of the Department of Chamber Ensemble
e-mail: kharkovcellist@ukr.net; ORCID iD:0000-0002-1310-5325

Kateryna Lozenko

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

Suite for solo cello “Seven Simple Dawns” by Viktor Rekalo: an experience of performance analysis

Statement of the problem. *The article is devoted to the performance analysis of the suite for solo cello “Seven Simple Dawns” by Viktor Rekalo, which was created in 2022 as a significant artistic reflection of the current realities, memories, and experiences related to pre-war life and modern wartime. In this context, the work holds a crucial place in the modern Ukrainian cello repertoire as a document of its time, providing a new perspective on the genre and its expressive potential in the face of immense social and cultural challenges.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to identify the genre-stylistic, dramaturgical, and technical features of the work, and to determine its place in the modern Ukrainian cello repertoire. The research methodology include genre and stylistic analysis, aimed at identifying the continuity of the instrumental suite tradition and its authorial modifications; structural-functional and semantic approaches, employed to reveal the dramaturgy and semantic interrelations between the movements of the work; and an interpretive method, which takes into account technical-performance aspects as well as the practical realization of the composition. The scientific novelty of the study lies in the first comprehensive scholarly examination of V. Rekalo’s suite within the context of the solo cello suite tradition and contemporary compositional and performance practices, with particular attention to the author’s interpretation.*

Research results. *The solo cello suite “Seven Simple Dawns” by Viktor Rekalo constitutes a significant contribution to contemporary Ukrainian chamber-instrumental repertoire and exemplifies the rethinking of the suite genre in the context of the twenty-first century. The work combines late-Romantic expressiveness with modern compositional techniques—pointillism, aleatorics, sound imitation, and polystylistic devices—resulting in a complex dramaturgical and semantic structure.*

The performative analysis revealed that the interpretative concept of the suite is based on a balance between the composer's individual intent and the genre-stylistic logic. The contrasts between movements are achieved not only through texture and tempo-dynamic means, but also through diverse stylistic-intonational models integrated into a unified artistic space. Of particular significance is the sound imitation of an air raid siren, which transforms the work into a cultural document of its epoch and foregrounds its semantic dimensions.

Conclusion. *The performance experience of the suite – in different interpretations and within interdisciplinary projects combining music and choreography – has confirmed both the flexibility of its content and its ability to integrate organically with other art forms. At the same time, the musical text requires from the performer not only high technical mastery but also the capacity to navigate diverse stylistic contexts and to synthesize them into a coherent interpretation, thereby shaping a personal polystylistic experience. In this sense, “Seven Simple Dawns” emerges not only as an individual artistic statement but also as a cultural artifact of contemporary Ukrainian art, uniting tradition and innovation while opening perspectives for further research in the field of performance analysis of modern chamber-instrumental music.*

Keywords: *suite; solo cello; works of V. Rekaló; contemporary music; music of Ukrainian composers; genre; style; interpretation.*

Стаття надійшла до редакції 15 травня 2025 року

Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ

ВИП. 75

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 15.07.2025 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 17,7. Обл. вид. 17,8
Зам. № Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРСЬКОГО

