

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 76  
Issue 76

Харків | Kharkiv  
2025

УДК 78.03  
UDC 78.03

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Протокол № 2 від 29 вересня 2025 року)

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (Protocol No. 2 of September 29, 2025)

P 78

Свідоцтво про державну реєстрацію: **КВ № 23371-13211ПП від 24.05.2018 р.**

Ідентифікатор медіа: **R30-02498.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Електронна адреса редакції | Editorial email:** [hnum.nauka@gmail.com](mailto:hnum.nauka@gmail.com)

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

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

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

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

**Editors-compilers:** Larysa Rusakova, Yaroslava Serdiuk

П 78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:** зб. наук. ст. Вип. 76. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків : ХНУМ, 2025. 256 с. ISSN 2519-4496

P 78 **Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education:** collection of articles. Issue 76. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv : KhNUA, 2025. 256 p. ISSN 2519-4496

Увага науковців-авторів збірника головним чином сфокусована на осмисленні актуального музично-виконавського репертуару та питаннях його інтерпретації (розділ 2), а також спеціальних завданнях професійної музичної діяльності та педагогіки (розділи 1, 3).

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

The attention of the scientists-authors of the collection is mainly focused on understanding the current musical and performing repertoire and issues of its interpretation (Section 2), as well as on special tasks of professional musical activity and pedagogy (Section 1, 3).

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

## ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

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

## РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

**Адамонієне Рута (Adamoniene Ruta)** – доктор філософії, професор Університету 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

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

#### EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ЗМІСТ

## Розділ 1. Мистецтво концертмейстера

*Підпорінова К. В.*

Моніторинг концертмейстерських завдань сьогодення: форми і методи, результати і перспективи (з досвіду кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського) ..... 9

*Оболенська М. М.*

Індивідуальний виконавський стиль піаніста-концертмейстера: теоретичне осмислення, типологія та вплив на музичну інтерпретацію ..... 29

*Інюточкіна Н. В.*

Джерела формування австро-німецького вокального циклу в аспекті розвитку інструментальної складової вокально-фортепіанного ансамблю ..... 49

## Розділ 2. Інструментальна творчість: постаті, репертуар, інтерпретація

*Логвін І. М.*

Інтерпретаційний вимір фортепіанної творчості Р. Гана ..... 68

*Чернявська М. С., Ван Сяо*

Втілення принципу програмності у фортепіанному концерті «Жовта ріка» ..... 86

*Ху Менюнь*

Капричіо китайських композиторів ХХ століття в контексті розвитку жанру ..... 108

*Дубка О. С., Дяченко Ю. С.*

Соната для тромбона і фортепіано («*Vox Gabrieli*») С. Шулека: монументально-концертна репрезентація жанру ..... 128

*Хань Вей*

Особливості національної поетики саксофонного виконавства в сучасному Китаї ..... 143

### Розділ 3. Диригент-хормейстер, вокаліст: інтерпретаційний та педагогічний аспекти діяльності

#### *Сидоров М. О.*

Мислення диригента-хормейстера як концепт сучасної музичної науки 159

#### *Харакоз Г. В.*

Інтеграція психологічних та педагогічних інтервенцій у навчання диригентів ..... 174

#### *Михайлець В. В.*

Артикуляційне напруження у вокальній дикції та нейропедагогічні шляхи збереження природності мовлення ..... 189

#### *Сєідов Г. А.*

Вокальна техніка тванг у науковому дискурсі кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття ..... 201

#### *Жаркіх Т. В., Міланіна А. О.*

Виконавське відображення символіки музично-поетичного тексту «*Quatre mélodies*» оп. 13 Е. Шоссона ..... 216

#### *Судік С. І.*

Педагогічна діяльність Н. Порпори в історії вокального мистецтва ..... 242

## TABLE OF CONTENTS

### Section 1. **The art of the concertmaster**

#### ***Kateryna Pidporinova***

Monitoring today's concertmaster tasks: forms, methods, results, and prospects (The experience of the Piano Accompaniment Department at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts) ..... 9

#### ***Mariia Obolenska***

Individual performance style of the pianist-accompanist: theoretical understanding, typology, and influence on musical interpretation ..... 28

#### ***Nina Iniutochkina***

Sources of the formation of the Austro-German vocal cycle in the aspect of developing the instrumental component of the vocal-piano ensemble .... 49

### Section 2. **Instrumental work: persons, repertoire, interpretation**

#### ***Ivan Lohvin***

The interpretative dimension of R. Hahn's piano creativity ..... 68

#### ***Marianna Chernyavska, Wang Xiao***

The Embodiment of the Program Principle in the Piano Concerto "Yellow River" ..... 86

#### ***Hu Mengyun***

Capriccio of Chinese composers of the 20<sup>th</sup> century in the context of the development of the genre ..... 108

#### ***Oleksandr Dubka, Yuriy Dyachenko***

S. Šulek's Sonata for trombone and piano ("Vox Gabrieli"): a monumental concert representation of the genre ..... 128

#### ***Han Wei***

Peculiarities of the national poetics of saxophone performance in modern China ..... 143

### Section 3. Conductor-choirmaster, vocalist: interpretative and pedagogical aspects of activity

<b><i>Maxym Sydorov</i></b>	
Thinking of a conductor-choirmaster as a concept of modern musical science .....	159
<b><i>Hanna Kharakoz</i></b>	
Integrating Psychological and Pedagogical Interventions in Conductor Education .....	174
<b><i>Viktoriia Mykhailets</i></b>	
Articulatory tension in vocal diction and neuropedagogical ways to preserve the naturalness of speech .....	189
<b><i>Gidaiat Arif-ohly Seidov</i></b>	
Vocal technique of twang in scientific discourse of the late 20th – first quarter of the 21st century .....	201
<b><i>Tetiana Zharkikh, Aliona Milanina</i></b>	
The performance vision of the symbolic aesthetics of E. Chausson’s “ <i>Quatre mélodies</i> ” op. 13 .....	216
<b><i>Sudik Sviatoslav</i></b>	
Pedagogical activities of N. Porpora in the history of vocal art .....	242

## Розділ 1. МИСТЕЦТВО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

УДК 780.616.432.071.2:781.66

DOI 10.34064/khnum1-76.01

**Підпорінова Катерина Вікторівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
кафедра концертмейстерської майстерності  
e-mail: katernapidporinova@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-2217-9286

### **Моніторинг концертмейстерських завдань сьогодення: форми і методи, результати і перспективи (з досвіду кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського)**

*Швидкі зміни інформаційного середовища спричиняють трансформацію мистецької освіти, що вимагає модернізації усталеної системи підготовки музикантів. Особливого значення в освітньому процесі сьогодення набуває моніторинг, що стає невід'ємною частиною управління якістю сучасної освіти, дозволяючи оптимізувати існуючі ресурси та підходи згідно новим національним і міжнародними стандартам. У статті розглянуто застосування моніторингового підходу в освітній діяльності кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського. Осмислення результатів освітніх ініціатив кафедри на засадах теорії моніторингу та визначення на цьому підґрунті стратегічних навчально-організаційних завдань, скерованих на покращення підготовки піаністів-концертмейстерів є метою дослідження, яка визначає його інноваційне спрямування. Висвітлено основні заходи, проведені кафедрою протягом 2024 року у світлі актуальних викликів сучасної професійної освіти піаністів-концертмейстерів (зустрічі зі студентами, міжнародні лекції і круглий стіл, кафедральний конкурс). Акцентовано увагу на необхідності адаптації освітніх стратегій до сучасних міжнародних вимог. Обґрунтовано роль самомоніторингу як ефективного інструмента розвитку фахової автономії здобувачів. Виявлено проблемні аспекти традиційної навчальної моделі та запропоновано шляхи їх подолання*

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



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

для підвищення конкурентоспроможності українських виконавців у світовому мистецькому просторі.

**Ключові слова:** мистецька освіта; моніторинг; піаніст-концертмейстер; освітні ініціативи; самомоніторинг; міжнародний досвід; фахові компетентності; музичне виконавство; дистанційне навчання; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

### Постановка проблеми.

Швидкі зміни інформаційного поля, свідками яких ми є сьогодні, не лише впливають на світовий ринок праці, висуваючи до фахівців різних професій нові вимоги та створюючи нові компетентності, але й ставлять більш широкі та складні завдання перед системою освіти всіх рівнів, запускаючи механізми її реформування та цифровізації. У сфері мистецької освіти, яка завжди поєднувала академічні традиції з новаторськими ідеями, нові «запропоновані обставини» освітнього процесу мотивують до пошуку інших інструментів аналітики, спрямованих на модернізацію навчальних підходів (курсів, дисциплін) до підготовки конкурентоспроможних вітчизняних митців. Не є винятком музичне мистецтво, зокрема й професійна діяльність піаністів-концертмейстерів, яка по-різному здійснюється за кордоном. Інтеграція української культури до світового і, перш за все, європейського простору дозволяє не лише порівнювати якість виконавської підготовки відповідних фахівців, але й осмислювати вимоги (та причини, що їх висувають) до піаністів, які обирають творчий шлях ансамблевого, а не сольного музиканта. Із цих позицій звернення до теорії моніторингу, яка набула широкого впливу у сфері організації та прогнозування продуктивного розвитку галузевого розмаїття людської діяльності, є закономірним, а осмислення її практичного застосування в мистецькій музичній освіті на прикладі фаху піаніста-концертмейстера постає як *актуальне завдання* української музикознавчої науки. Особливого значення моніторинг набуває в освітньому процесі сьогодення, де є невід'ємною частиною управління якістю сучасної освіти, дозволяючи оптимізувати існуючі ресурси та підходи згідно з новими національними і міжнародними стандартами.

Отже, вибраний ракурс дослідження – аналіз на засадах моніторингового підходу освітніх ініціатив кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського з визначенням їхніх результатів і перспектив – обумовлює його *інноваційне спрямування*.

**Останні дослідження і публікації.** У контексті окресленої проблематики важливими постають два стрижневих напрями наукових розвідок. Перший з них пов'язаний із дослідженнями моніторингу як макросистеми та її різноманітних теоретичних моделей, спрямованих на вирішення низки актуальних завдань, що викликані дистанційністю й цифровізацією сучасної освіти. Одним із домінуючих питань залишається якість сучасної освіти, її відповідність вимогам і потребам сьогодення, що опиняється в центрі уваги як зарубіжних (Becketal, 2023; Dooleyetal, 2024; Johannes & Naase, 2024; Rachmad, 2024), так і українських вчених (Гириловська, 2020; Ілійчук, 2021; Бідюк & Третько, 2022; Dedusenko, Kopeliuk, Kupriianenko, Sydorenko, & Kutluieva, 2022; Pavlenko, Vyshnevetska, Fartushka, Mykhailova, Maliy, & Tsurkanenko, 2023 та ін.).

Другий напрям складають наукові і методичні праці, націлені на осмислення специфіки концертмейстерської діяльності у всьому її розмаїтті (навчальна, освітня, концертно-виконавська, педагогічна складові) в контексті теперішнього часу. Вони охоплюють широке коло проблем теоретичного і практичного спрямування. Як «складне інтегроване утворення в єдності всіх його структурних компонентів» презентують концертмейстерський фах Д. Стребкова та І. Науменко (2021: 130); різноманітні аспекти актуальної підготовки піаністів-концертмейстерів розкриваються у статтях Т. Молчанової (2019; 2023), Є. Нікітської та Г. Савченко (2024), В. Чібісова (2024); комунікативна та психологічна компетентності постають у центрі дослідницької уваги в роботах Ю. Харченко (2019), М. Оболенської (2023), Л. Опарик (2024). Водночас відкритим залишається питання регулювання (відстеження, систематизації, прогнозування) концертмейстерських завдань у багаторівневій системі освіти, де поняття «концертмейстер»

консолідує здобувача, виконавця-партнера і викладача у модернізації сучасного образу піаніста-ансамбліста.

**Мета статті** полягає в осмисленні освітніх ініціатив кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського на засадах теорії моніторингу і визначенні на підґрунті отриманих результатів подальших навчально-організаційних стратегічних завдань, спрямованих на покращення підготовки конкурентоспроможних піаністів-концертмейстерів. Заявлена мета передбачає вирішення таких завдань:

– узагальнити основні положення теорії моніторингу, стисло охарактеризувати базові принципи, форми і методи для створення панорамного сучасного проблемного поля;

– висвітлити кафедральні проєкти 2024 року, систематизувати отримані результати, спираючись на моніторингові алгоритми, і з'ясувати сучасні вимоги до піаніста-концертмейстера на міжнародній сцені;

– визначити проблемні зони у підготовці відповідних фахівців та окреслити продуктивні шляхи їх усунення.

**Методологія дослідження.** Розвідка спирається на комплексний підхід, що зумовлює звернення до методів як загальнонаукових (серед яких, зокрема, аналіз, синтез, узагальнення, моніторинг, емпіричний, системний і порівняльний методи), так і до спеціальних мистецтвознавчих (історичного, соціокультурного, гносеологічного, порівняльно-інтерпретаційного тощо).

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

Із середини 50 років ХХ століття моніторингові дослідження стають неодмінною умовою світового освітнього процесу, стимулюючи не лише розвиток, але й реформування, модифікації, інновації освіти як системи. Узагальнюючи основні етапи становлення та функціонування моніторингу в освітній галузі, Л. Ілійчук (2021) вказує на сплеск моніторингових ініціатив з кінця 90 років ХХ століття й дотепер (сучасний етап). Доказом слугує їхня реалізація на національному та міжнародному рівнях, що позначилося в запровадженні

не лише низки наукових досліджень, але й різноманітних міжнародних програм. На сьогодні моніторинг, охоплюючи різні моделі, демонструє ієрархію за принципом концентричних кіл – від центру до периферії: держава, певна галузь, освітня система, безпосередньо навчальні заклади всіх рівнів тощо.

І. Гириловська обґрунтовує модель моніторингу в освіті на засадах діяльнісного підходу, де в єдиній системі представлені «керуюча» (управлінці) та «керована» (учні<sup>1</sup>) підсистеми, які мають органічно взаємодіяти (Гириловська, 2020: 100). Не дискутуючи з науковицею, позначимо рухливість і відкритість системних кордонів цієї моделі на прикладі вищої мистецької освіти. За концепцією І. Гириловської, перший – «управлінський» – моніторинговий рівень постає як інформаційне підґрунтя для формування чи корекції освітньої стратегії закладу, а другий – «особистісно-учнівський» – виступає як частина освітнього процесу, під час якого продовжують розвиватися професійні якості й закріплюються набуті знання, вміння та навички (там само). Водночас в умовах освітньо-системної організації ЗВО, які базуються на засадах саморозвитку й інновацій, кожний структурний підрозділ постає у ролі як управлінців різних рівнів (кафедри, факультети, інститути в університетах тощо), так і здобувачів (учнів) – згадаємо про необхідність регулярного оновлення навчальних програм, урахування сучасних освітніх вимог, підвищення кваліфікації та міжнародне стажування тощо. Така структура вишів нагадує фрактальність, де самоподібність всіх ланок забезпечує органічність навчальної діяльності на різних рівнях – від малого до великого, від мікро до макрорівня. Багаторівнева організаційна ієрархія ускладнює і запропоновану модель моніторингу І. Гириловської, припускаючи нашарування підсистем одна на одну.

Отже, у широкому значенні поняття «моніторинг» передбачає систематичний процес спостереження, збору, аналізу та оцінки певних даних для прогнозування необхідних змін, перспективного

---

<sup>1</sup> Висловимо припущення щодо доречності використання більш широкого поняття «здобувачі».

планування, корекції чи затвердження відповідних рішень для досягнення більш високої ефективності. В освіті моніторинг охоплює насамперед аналіз її якості, що відбивається в навчальних досягненнях учнів та є показником відповідності й актуальності наявних освітніх програм. Водночас зазначимо, що ціннісний показник якості освіти передбачає не лише оцінювання засвоєних знань – умінь – навичок, але й аналіз теоретичної ґрунтовності і практичної затребуваності (значимості) пропонованих *Alma Mater* навчальних курсів.

Серед принципів, на яких мають базуватися моніторингові дослідження, визначають такі: об'єктивність (неприпустимість маніпулювання даними), системність (комплексний підхід до збору та аналізу отриманої інформації), цілеспрямованість (чітке планування, що унеможливорює розпорошення уваги на несуттєві питання), періодичність (регулярність, яка створює підґрунтя для порівняння та вчасної реакції-коригування), зворотний зв'язок (інструмент усвідомлення результатів та ефективності подальших рішень), інклюзивність (невибірковість респондентів чи наданих відповідей), прозорість (чесність і відкритість, які запобігають виникненню недовіри і спотворенню висновків). Масштабність «зони покриття» моніторингу стимулює розмаїття його форм залежно від домінуючих факторів впливу. Загалом вирізняють: внутрішній і зовнішній моніторинг (за рівнем участі); поточний і підсумковий (за часом проведення); локальний та масштабний у прогресії (за рівнем охоплення – клас, курс, потік, факультет, ЗВО тощо); нарешті, моніторинг макрорівнів – регіональний, національний, міжнародний (Richards, 1988; Локшина, 2004; Міністерство освіти і науки України, 2020).

Глобалізаційні процеси, впливаючи на розвиток суспільства в цілому, продукують певні алгоритми і в царині освіти. Наводячи в ролі прикладів завдання з міжнародного моніторингового дослідження TIMSS (*Trends in International Mathematics and Science Studies*) та проекту PISA (*Programme for International Student Assessment: Monitoring Knowledge and Skills in the New Millennium*), І. Гириловська переконливо демонструє ті зміни в розумінні освітніх цілей, які

передбачає сьогодення, – «уміння використовувати свої знання в різноманітних ситуаціях, наближених до реальності, сприяти набуттю необхідних життєвих компетентностей» (Гириловська, 2020: 10). Інший аспект «гальмування» сучасної освіти у швидкому інфопотоці часу розкривається у колективному дослідженні (Dooley et al, 2024: 342), де на основі моніторингу наукових публікацій, здійсненого у різних країнах, констатується нестача певних навичок випускників курсів із креативних індустрій: «У часи, коли цифрова трансформація на різних платформах, що уможливорює творчі процеси, створення та аналіз контенту, характеризує розвиток креативних галузей, неочікувано високі прогалини демонструють *hard skills*, пов'язані з цифровою експертизою та знаннями маркетингу»<sup>2</sup>. Екстраполюючи отримані вченими висновки в площину українського музичного мистецтва, можна констатувати наявність «зони розриву» між академічною школою та вимогами сучасного культурно-комерційного простору. Погодимось з тезою В. Чібісова про те, що на сьогодні «на перший план для спеціаліста будь-якої галузі висувається вміння не тільки вчитися, але й постійно перевчатися. Того, що ми пізнали 10–20–30 років тому, стає категорично недостатньо в сучасних умовах <...>» (Чібісов, 2024: 228). Кардинального переосмислення набувають і функції конкурентоспроможного на світовій сцені піаніста-концертмейстера.

У складній ситуації вимушеної дистанційної освіти кафедра концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського здійснила у 2024 році серію моніторингових заходів, до яких увійшли: дві кафедральні зустрічі зі студентами, що включали опитування, обговорення, мозковий штурм, дискусії; три міжнародні відкриті лекції з провідними концертмейстерами Німеччини, Іспанії, Франції та Міжнародний круглий стіл у форматі «без краваток» із викладачами, концертмейстерами та здобувачами, які працюють і навчаються за кордоном (Канада, Німеччина, Франція, Італія, Англія). Зауважимо, що зміна моделі навчання

---

<sup>2</sup> Тут і далі зарубіжні джерела цитуються в перекладі авторки статті.

online, де своєрідним модератором-посередником виступають цифрові ресурси, посилює значення зворотного зв'язку. Дослідники підкреслюють, зокрема, що «ініціювання ефективних процесів зворотного зв'язку є основною метою викладання в університеті» (Johannes & Naase, 2024: 391).

Перша моніторинг-зустріч зі студентами «Концертмейстерський клас: питання та відповіді» (лютий, 2024) включала онлайн-опитування на платформі *menti.com* (із візуалізацією в режимі реального часу). Здобувачам були запропоновані питання, відповіді на які систематизовано у вигляді відсоткового співвідношення:

– чи хочете Ви бути концертмейстером? (Вже працюю – 60%; планую – 11%; припускаю – 26%; ні – 3%);

– чи задовольняють Ваші професійні потреби ті знання – вміння – навички, які отримуються в концертмейстерському класі? (Так – 56%; не повністю – 32%; частково – 6%; не задовольняють – 6%);

– опрацювання яких жанрів і стилів у концертмейстерському класі дається Вам найважче? (Оперні арії та сцени – 69%; Бароко і класицизм – 25%; романси – 6%);

– оберіть компоненти освіти, які є необхідними як окремі навчальні дисципліни для формування професійного концертмейстера: практикум із читання з листа – 44%; практикум із транспонування – 33%; вивчення оперних клавирів, у тому числі сучасних – 23%;

– яку специфіку багатогранної професії концертмейстера Ви хотіли б більш ґрунтовно опанувати на практиці? У хореографічному класі – 40%; з оркестровими інструментами (різних груп) – 45%; вокально-хорова і оперна підготовка – 15%;

– чи важливим особисто для Вас є такий *feedback*-зв'язок? (так – 80%; ні – 20%).

Частина запитань передбачала «відкриті» відповіді. Наприклад, переважна більшість студентів висловила побажання щодо розширення репертуарного кола української музики. Серед зауважень прозвучало й прохання щодо зміни вимог до виконання творів обов'язкового репертуару; також була висунута пропозиція щодо проведення,

попри складність воєнної ситуації, публічного концерту. На основі партнерської моделі взаємодії у режимі *Google Forms* було також проведено «мозковий штурм», темою якого було питання: «Які форми, формати навчання, проєкти або ідеї для підвищення якості сучасної підготовки піаніста-концертмейстера Ви можете запропонувати?» Адже сучасне молоде покоління характеризується новим типом мислення, вмінням по-іншому бачити і вирішувати проблеми, знаходити альтернативні шляхи розвитку. Ця зустріч сприяла створенню особливої довірливо-діалогічної аури, що зумовила пошук нових творчих та навчально-організаційних рішень, які були представлені до спільного обговорення в межах другої зустрічі: «Тактики і стратегії концертмейстерського класу» (квітень, 2024). Отримані результати, по-перше, вказують на домінування концертмейстерського вектора в майбутній професійній діяльності піаністів, по-друге, позначають проблемні навчальні лакуни, по-третє, свідчать про необхідність корекції нинішньої кафедральної стратегії та відповідних курсів і програмних вимог.

Моніторинг, здійснений на рівні здобувачів кафедри за допомогою таких методів, як опитування, анкетування, збір даних, спостереження, дискусія, не лише став імпульсом для викладачів до створення нових творчих проєктів, розширення репертуарної політики, коригування навчальних вимог і алгоритмів підготовки, але й на засадах самомоніторингу (з англ. – «*self-monitoring*») відкрив додаткове мотиваційне поле для студентів. Спираючись на зарубіжний досвід, українські науковці констатують, що практики самомоніторингу мають суттєвий вплив «на ухвалення правильних рішень, вибір стратегії навчальної поведінки, підвищення мотивації до навчальної діяльності, зосередження на прогностичних сигналах фактичного прогресу, створення можливостей для навчальної автономії та професійного розвитку майбутніх фахівців» (Бідюк & Третько, 2022: 15). Важливо, що серед позитивних маркерів самомоніторингу акцентується продуктивність зміни ролі здобувача – з пасивного отримувача готової інформації на активного учасника навчального процесу (там само: 21).

Вочевидь, це свідчить про домінування паритетної моделі навчання, коли викладач і здобувач є партнерами, які мають спільні цілі та можливості стратегічного планування. Такий формат передбачає в умовах дистанційності особливу важливість зворотного зв'язку, відповідної *feedback*-взаємодії, чия роль педалюється і в теорії адаптивного навчання, що на сьогодні посідає місце в авангарді педагогічної думки «як підхід, який використовує технології та методології для адаптації процесу навчання відповідно до потреб, темпу та вподобань кожної людини» (Rachmad, 2024: 1). На нашу думку, це корелює з принципами індивідуального підходу, притаманного українській виконавській школі.

Студентські думки, озвучені за допомогою моніторингу, сприяли здійсненню конкретних практичних кроків. Завдяки творчим ініціативам і незламності духу здобувачів-концертмейстерів пройшов наживо масштабний кафедральний концерт «Весняний співограй» (березень, 2024). Збагачення палітри національного мистецтва, залучення нових творів до активу навчальної практики, оновлення вимог до заліку з виконання творів обов'язкового репертуару, додавання «вільної» компоненти концертмейстерської програми та створення кафедральної електронної бібліотеки відбулося шляхом проведення кафедрального конкурсу «Український формат: нові обрії концертмейстерського репертуару» (жовтень, 2024). Як показує навчальна практика, українська музика для багатьох студентів постає джерелом не лише натхнення, але й свободи власного виконавського висловлювання. Вона є для них інтонаційно близькою та інтуїтивно зрозумілою, що дозволяє виконавцям досягти художньої переконливості шляхом віднайдення пластичного та природного інтонування. Українські твори наразі є різноманітними за фактурою, охоплюючи широкий арсенал виразних засобів – від доволі простих акомпанементів народних пісень до кластерно-сонорних нашарувань у розгорнутих різножанрових авторських опусах. Органічність виконавської інтерпретації багато в чому спирається і на образно-емоційну, яскраво-рідну звукову палітру, що немов віддзеркалює особливості національної ментальності. Нарешті, свою

роль у свободі творчого самовираження відіграє й подекуди відсутність усталених канонів виконання. Інтерпретаційні версії одного й того самого твору нерідко дуже різняться або взагалі їх може не бути. І це, звичайно, дарує здобувачам-концертмейстерам свободу і радість відкриття.

Зарубіжний виконавський досвід піаністів, презентований у форматі онлайн-лекцій та «круглого столу», окреслив нове коло сучасних завдань, які постають перед концертмейстером у європейському музичному просторі. Особливості роботи над постановкою опери Р. Штрауса «Електра», що охоплюють не лише опрацювання клавіру – самостійне та із солістами, але й тісну співпрацю з диригентом та режисером, висвітлювалися в лекції Ольги Вієн, доцентки кафедри співу Штутгартської вищої школи музики і театру (травень, 2024). Зазначимо, що знання оперних клавирів Р. Штрауса є обов'язковою вимогою, що висувається в Європі до піаніста-концертмейстера. Існує цілий перелік оперних сцен, які претендент на посаду оперного концертмейстера має виконати – грати і співати. Осмисленню типових завдань і можливостей творчої реалізації піаніста в оперному театрі була присвячена лекція Кантена Мур'є, діючого оперного концертмейстера, учасника міжнародної оперної студії в Цюрихському театрі (листопад, 2024). Ансамблева специфіка віолончельних і кларнетових творів крізь призму фортепіанної партії розглядалася на прикладі творчості сучасних іспанських композиторів в лекції Марії Альварес Відалес, викладачки і концертмейстерки *Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, Oviedo* (червень, 2024). Дискусійне поле круглого столу «Сучасні завдання концертмейстера: зарубіжний досвід» (квітень, 2024), з одного боку, демонструвало нові аспекти навчально-освітніх стратегій різних європейських країн (у цьому контексті важливо, що українські здобувачі, які отримали доступ до європейської музичної освіти, мали змогу порівняти цикли фахової підготовки), з другого боку – створювало підґрунтя для осмислення труднощів адаптації вітчизняних музикантів на світовому

ринку праці, виявлення слабких і сильних сторін підготовки сучасних бакалаврів та магістрів.

Спираючись на моніторингові алгоритми аналізу, можна дійти висновку щодо нагальної необхідності подолання інертності академічної школи, що віддзеркалюється в надмірному консерватизмі, наявному відриві від нових реалій, практичних потреб і вимог світової мистецької спільноти. Як справедливо зазначають Д. Стребкова та І. Науменко, «на сьогодні в амбівалентному визначенні “того, хто грає разом із солістом” поступово змінюється тезаурус фахової скерованості цього напрямку виконавської діяльності піаніста» (Стребкова & Науменко, 2021: 128). Різні нюанси професії відбиваються у відповідних назвах: «*Vocal Coach*», «*Meister Lied*», «*Collaborative Pianist*», «*Accompanist*», «*Maestro Collaboratore*», «*Korrepetitor*», «*Klavierbegleiter*», «*Répetiteur*» тощо. Певна спеціалізація і водночас розгалуженість необхідних концертмейстерських навичок зумовлена й особливостями функціонування мистецьких організацій зарубіжжя. Так, велика (порівняно з Україною) кількість оперних театрів у Європі висуває нові конкурентні умови – безупинну «боротьбу» за глядача. Звідси постійне регулярне оновлення репертуару, балансування між традиціями і новаціями, відомим і ультрасучасним, усталеним і експериментальним. Вибір музикантом концертного вектора означає обрання шляху «вільного» художника з постійним оновленням репертуару і створенням цікавих програм. Погодимось з думкою В. Чібисова, що на сьогодні «традиційне розуміння ролі піаніста в класі вокалу <...> як людини, яка вивчає зі співаком нотний матеріал вокальної партії, контролює правильність інтонації і ритму, суттєво і досить специфічно ускладнилося» (Чібісов, 2024: 229). Це є доказом того, що існуюча навчальна стратегія підготовки фахівців-концертмейстерів має бути переосмисленою, доповненою та оновленою.

### **Висновки.**

У *Global Education Monitoring Report*, проведеному під патронатом UNESCO, підкреслюється «важливість навчитися жити як із цифровими технологіями, так і без них; брати те, що потрібно з великої кільк-

кості інформації, але ігнорувати непотрібне; дозволити технологіям підтримувати, але ніколи не витіснити людський зв'язок, на якому базується викладання та навчання» (Beck, Morgado, & O'Shea, 2023: v). У системі мистецької освіти моніторинг сприймається як перспективний аналітичний інструмент, який допомагає правильно здійснити прогнозування і планування актуального ефективного навчального процесу в аспекті художнього синтезу традиційних та інноваційних методів викладання, віднайти шляхи успішного подолання «сліпих зон» фахової підготовки музикантів. Продуктивна корекція освітньої галузі має враховувати дію двох векторів: доцентрового, спрямованого на підтримку та розвиток національного мистецтва і культури, і відцентрового – націленого на інтеграцію у світовий художній простір, збагачення здобутками зарубіжного досвіду і досягнення високого рівня конкурентоспроможності української освіти.

Перспективними для актуалізації національної спадщини можуть бути різноманітні міждисциплінарні та міжкафедральні заходи, як наприклад: організація творчих зустрічей із сучасними композиторами різних регіонів України для презентації їхніх творів студентам і викладачам для розширення та зміцнення мистецьких зв'язків між різними закладами музичної освіти; проведення літературно-музичних вечорів, спрямованих на формування художнього чуття українського поетичного слова як минулого, так і сучасного; створення контенту українських фортепіанних акомпанементів у затребуваному форматі «*rocket pianist*» («кишеньковий піаніст») та розширеної фоно- і відеотеки виконавських версій українських творів; нарешті, здійснення різноманітних музично-художніх концертних проєктів наживо і онлайн, зокрема тематичних концертів, тренінгів, вебінарів, майстер-класів, відкритих лекцій тощо. Водночас реалізація масштабних стратегічних рішень вимагає державної підтримки. Це організація єдиної онлайн-платформи української музики, що презентує нотні ресурси і виконавські версії, передбачає модель творчого *feedback*-зв'язку; ініціювання в межах мистецького альянсу програми творчого обміну для по-

долання регіональної центричності буття творчих здобутків усіх напрямів; започаткування відкритого національного *Art*-маркету.

Спостереження і накопичення інформації щодо особливостей фахової підготовки піаністів за кордоном дозволяють визначити пріоритетні напрями навчально-творчих пошуків у мистецькій освіті України. Одним з таких напрямів може бути розширення сегменту практично-виконавського оволодіння творами різних жанрів і форм сучасної музики, зокрема експериментального спрямування<sup>3</sup>. Доцільним постає введення спеціалізованого курсу «*vocal coach*», що передбачає вивчення базових навичок різних мов (англійської *a priori*) – німецької, французької, італійської, іспанської, польської тощо, яке спрямоване на розкриття інтонаційно-фонетичних, дикційних та синтаксичних особливостей насамперед вокальних творів. Конструктивною вбачається ідея арттерапевтичних акторсько-імпровізаційних практик для виконавських спеціальностей, які мають на меті досягнення психологічного комфорту на концертній естраді і в поточній навчально-підготовчій роботі<sup>4</sup>. Посилення тенденції індивідуального планування навчальної діяльності здобувачів може втілюватися у створенні багатокомпонентних програмних вимог, що складуть основу не лише для свободи вибору, але й для змін у системі оцінювання (додаткові бали, бонуси, накопичувальні схеми, можливість компенсування окремих видів роботи тощо). Реструктуризація та оновлення наявних навчальних планів на сьогодні потребує не стільки міждисциплінарних зв'язків у традиційному розумінні, скільки між-

---

<sup>3</sup> Доречно згадати успішний досвід наших колег із Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського – міжнародний науково-творчий проєкт «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики». Адже плюралізм сучасного мистецтва утворює широку панораму креативних здобутків сьогочасних композиторів.

<sup>4</sup> Наприклад, на одному з курсів у французькій консерваторії піаністи розвиваються на групи по 3–4 особи і *по черзі* виконують такі дії: один виконавець імпровізує за фортепіано (свій настрій, думки, події тощо), інші – передають через рух під музику своє художнє сприйняття (емоції, стан, характер, сенс тощо).

предметної синтезуючої взаємодії для створення принципово нової, органічної і модифіковано-рухливої освітньої моделі. Звісно, будь-які новації в системі освіти вимагають осмислення, розробки, апробації та вивчення результатів, що окреслює **перспективи** подальших наукових досліджень цієї проблематики, у тому числі за допомогою моніторингового підходу.

## ЛІТЕРАТУРА

- Бідюк, Н. & Третько, В. (2022). Самомоніторинг навчальних результатів як предиктор якості професійної підготовки здобувачів вищої освіти: зарубіжні підходи. *Comparative Professional Pedagogy*, 12(2), 14–23. DOI: [https://doi.org/10.31891/2308-4081/2022-12\(2\)-2](https://doi.org/10.31891/2308-4081/2022-12(2)-2)
- Гириловська, І. В. (2020). *Теорія і практика моніторингу якості професійної підготовки майбутніх кваліфікованих робітників*. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д. Г.
- Ілійчук, Л. (2021). Моніторинг як важлива складова системи забезпечення якості вищої освіти. *Молодь і ринок*, 7(193), 73–77. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2021.242601>
- Локшина, О. І. (Ред.). (2004). *Моніторинг якості освіти: світові досягнення та українські перспективи*. Київ: К. І. С.
- Міністерство освіти і науки України. (2020). Про затвердження Порядку проведення моніторингу якості освіти. (Наказ № 54). Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0154-20#Text>
- Молчанова, Т. (2023). Формування компетентності майбутніх піаністів-концертмейстерів у контексті сучасних освітніх процесів і викликів. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 48, 71–78. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282451>
- Молчанова, Т. О. (2019). Модель фахової підготовки vocal coach у контексті наступності навчання піаніста-концертмейстера. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 45, 6–16. DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.6.16>
- Нікітська, Є. С. & Савченко, Г. С. (2024). Концертне виконання опер у навчальному процесі: цілі, приклади, новації, перспективи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 70, 7–26. DOI: 10.34064/khnum1-70.01

- 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>
- Стребкова, Д. В., Науменко, І. В. (2021). Підготовка сучасного піаніста-концертмейстера в соціокультурному контексті. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*, 59, 123–131. DOI: <https://doi.org/10.31652/2412-1142-2021-59-123-131>
- 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>
- Чібісов, В. (2024). Сучасна трансформація професії піаніста-концертмейстера: коуч вокалістів. У зб. *Концертмейстерська діяльність: історія, персоналії, методика*, сс. 228–232. Одеса: Гельветика. DOI: 10.32782/2224-0926-2024-spec
- Beck, D., Morgado, L., & O’Shea, P. (2023). Educational Practices and Strategies With Immersive Learning Environments: Mapping of Reviews for Using the Metaverse. *IEEE Transactions on Learning Technologies*, 17, 319–341. DOI: 10.1109/TLT.2023.3243946
- Dedusenko, Z., Kopeliuk, O., Kupriianenko, E., Sydorenko, O., & Kutluieva, D. (2022). The innovative way of development of pedagogical sciences: a modern look at the study of current problems. *Eduweb-Revista de Tecnologia de Informacion y Comunicacion en Educacion*, 16(2), 155–165. DOI: <https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2022.16.02.11>
- Dooley, K., Peng, F., Neville, S., & McKibbin, J. (2024). Mind the gap: A scoping review of skills gaps for graduates in the creative industries. *Arts and Humanities in Higher Education*, 23(4), 330–349. DOI: <https://doi.org/10.1177/14740222241276166>
- Johannes, C. & Haase, A. (2024). The impact of feedback mode on learning gain and self-efficacy: A quasi-experimental study. *Active Learning in Higher Education*, 25(3), 391–407. DOI: <https://doi.org/10.1177/14697874221131970>
- Pavlenko, O., Vyshnevetska, A., Fartushka, O., Mykhailova, N., Malyi, D., & Tsurkanenko, I. (2023). Formation of Specialists’ Professional

Competence in Art Specialities Using the Pedagogy of Dissensus: Features of a Development of the Postmodern Society. *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala*, 15(2), 358–374. DOI: <https://doi.org/10.18662/rrem/15.2/738>

Rachmad, Yo. E. (2024, October 30). Adaptive Learning Theory. <https://doi.org/10.17605/OSF.IO/VFZ38>

Richards, C. E. (1988). A Typology of Educational Monitoring Systems. *Educational Evaluation and Policy Analysis*, 10(2), 106–116. DOI: <https://doi.org/10.3102/016>

## REFERENCES

Beck, D., Morgado, L., & O'Shea, P. (2023). Educational Practices and Strategies With Immersive Learning Environments: Mapping of Reviews for Using the Metaverse. *IEEE Transactions on Learning Technologies*, 17, 319–341. DOI: 10.1109/TLT.2023.3243946 [in English].

Bidiuk, N. & Tretko, V. (2022). Self-Monitoring of Academic Achievements as a Predictor of Professional Training Quality at Higher Education Institutions: Foreign Approaches. *Comparative Professional Pedagogy*, 12(2), 14–23. DOI: [https://doi.org/10.31891/2308-4081/2022-12\(2\)-2](https://doi.org/10.31891/2308-4081/2022-12(2)-2) [in Ukrainian].

Chibisov, V. (2024). Modern transformation of the profession of pianist-concertmaster: a coach of vocalists. In *Concertmaster activity: history, personalities, methodology*, pp. 228–232. Odesa: Helvetyca. DOI: 10.32782/2224-0926-2024-spec [in Ukrainian].

Dedusenko, Z., Kopeliuk, O., Kupriianenko, E., Sydorenko, O., & Kutluieva, D. (2022). The innovative way of development of pedagogical sciences: a modern look at the study of current problems. *Eduweb-Revista de Tecnologia de Informacion y Comunicacion en Educacion*, 16(2), 155–165. DOI: <https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2022.16.02.11> [in English].

Dooley, K., Peng, F., Neville, S., & McKibbin, J. (2024). Mind the gap: A scoping review of skills gaps for graduates in the creative industries. *Arts and Humanities in Higher Education*, 23(4), 330–349. DOI: <https://doi.org/10.1177/14740222241276166> [in English].

Hrylyovska, I. V. (2020). *Theory and practice of monitoring the quality of professional training of future skilled workers*. Kamianets-Podilskyi: Publisher Zvoleiko D. H. [in Ukrainian].

Ilichuk, L. (2021). Monitoring as an Important Component of the Quality Assurance System of Higher Education. *Youth & Market*, 7(193), 73–77. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2021.242601> [in Ukrainian].

- Johannes, C. & Haase, A. (2024). The impact of feedback mode on learning gain and self-efficacy: A quasi-experimental study. *Active Learning in Higher Education*, 25(3), 391–407. DOI: <https://doi.org/10.1177/14697874221131970> [in English].
- Kharchenko, Y. T. (2019). Communicative competence of a higher education institution accompanist as a condition for successful professional activity. *Innovative Pedagogy*, 19(2), 121–124. DOI: <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-19-2-26> [in Ukrainian].
- Lokshyna, O. I. (Ed.). (2004). *Monitoring the quality of education: World achievements and Ukrainian perspectives*. Kyiv: K. I. S [in Ukrainian].
- Ministry of Education and Science of Ukraine. (2020). On the approval of the procedure for monitoring the quality of education (Order No. 54). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0154-20#Text> [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2023). The future pianist-concertmasters' competence formation in the context of modern educational processes and challenges. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 48, 71–78. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282451> [in Ukrainian].
- Molchanova, T. O. (2019). Model of the vocal coach professional training in the context of the continuity of teaching the pianist-concertmaster. *Scientific Collection of Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music*, 45, 6–16. DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.6.16> [in Ukrainian].
- Nikitska, Ye. & Savchenko, H. (2024). Concert performance of operas in the educational process: goals, examples, innovations, perspectives. *Problems of Interaction of Arts, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 70, 7–26. DOI: 10.34064/khnum1-70.01 [in Ukrainian].
- Obolenska, M. (2023). Controlled anticipation as a psychological attitude of the pianist-concertmaster (on the example of M. Ravel's Sonata No 2 for Violin and Piano). *Problems of Interaction of Arts, 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].
- Pavlenko, O., Vyshnevetska, A., Fartushka, O., Mykhailova, N., Malyi, D., & Tsurkanenko, I. (2023). Formation of Specialists' Professional Competence in Art Specialities Using the Pedagogy of Dissensus: Features of a Development of the Postmodern Society. *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala*, 15(2), 358–374. DOI: <https://doi.org/10.18662/rrem/15.2/738> [in English].

- Rachmad, Yo. E. (2024, October 30). Adaptive Learning Theory. <https://doi.org/10.17605/OSF.IO/VFZ38> [in English].
- Richards, C. E. (1988). A Typology of Educational Monitoring Systems. *Educational Evaluation and Policy Analysis*, 10(2), 106–116. DOI: <https://doi.org/10.3102/016> [in English].
- Strebkova, D. V., & Naumenko, I. V. (2021). Training of a modern pianist-concertmaster in the socio-cultural context. *Modern Information Technologies and Innovative Teaching Methods in Professional Training: Methodology, Theory, Experience, Problems*, 59, 123–131. DOI: <https://doi.org/10.31652/2412-1142-2021-59-123-131> [in Ukrainian].

### ***Kateryna Pidporinova***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Associate Professor,  
the Piano Accompaniment Department  
e-mail: [katerynapidporinova@gmail.com](mailto:katerynapidporinova@gmail.com)  
ORCID iD: 0000-0003-2217-9286

## **Monitoring today's concertmaster tasks: forms, methods, results, and prospects**

**(The experience of the Piano Accompaniment Department  
at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts)**

**Statement of the problem.** *The modern information landscape imposes new requirements on specialists, challenging Ukraine's education system. Arts education must develop analytical tools to modernize teaching approaches. Applying monitoring theory to the field of piano accompaniment is a relevant research task in Ukrainian music studies.*

**Recent research and publications.** *Research on monitoring theory, digitalization, and online education (Hyrilovska, 2020; Iliichuk, 2021; Bidiuk & Treitko, 2022; Dedusenko et al., 2022; Beck et al., 2023; Johannes & Haase, 2024) forms one category. Another group of studies focuses on piano accompaniment (Kharchenko, 2019; Strebkova & Naumenko, 2021; Molchanova, 2019, 2023; Nikitska & Savchenko, 2024; Chibisov, 2024).*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The article examines educational initiatives (2024) of the Piano Accompaniment Department at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts through the lens of monitoring theory. A comprehensive approach is employed, integrating general scientific and specialized artistic research methods. The study*

*systematizes monitoring results and defines organizational and educational tasks essential for shaping a modern collaborative pianist that defines its novelty.*

**Research results.** *Monitoring reveals hierarchical models in education, resembling fractal structures where self-similarity ensures organic development at different levels. It evaluates knowledge acquisition and the theoretical and practical relevance of curricula. In Ukrainian music education, a gap exists between academia and modern cultural-commercial demands, necessitating a reevaluation of the collaborative pianist's role in a competitive global arena.*

*In 2024, the Piano Accompaniment Department conducted a series of monitoring activities: student surveys, brainstorming sessions, discussions, and international lectures with accompanists working abroad. This process enhanced self-monitoring skills and underscored the importance of feedback. Student insights led to concrete initiatives such as live concerts during wartime, a departmental competition for Ukrainian compositions, and curriculum adjustments. Monitoring further highlighted the urgency of overcoming academic conservatism and aligning with global artistic standards.*

**Conclusion.** *In arts education, monitoring serves as a vital analytical tool for forecasting and optimizing the teaching process by blending traditional and innovative methods. Effective reforms must balance two vectors: centripetal – preserving and fostering national artistic identity, and centrifugal – integrating into the global artistic space, enriching Ukrainian education with international expertise, and enhancing its competitiveness.*

**Keywords:** *arts education; monitoring; collaborative pianist; educational initiatives; self-monitoring; international experience; professional competencies; music performance; online learning; Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.*

*Стаття надійшла до редакції 1.07.2025,  
рекомендована до друку 8.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.*

УДК 78.072.2:786.2

DOI 10.34064/khnum1-76.02

**Оболенська Марія Михайлівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер, викладач  
кафедри інтерпретології та аналізу музики  
e-mail: maria.obolenska@num.kh.ua  
ORCID iD: 0000-0002-4044-9633

**Індивідуальний виконавський стиль  
піаніста-концертмейстера: теоретичне осмислення,  
типологія та вплив на музичну інтерпретацію**

*Здійснено комплексний аналіз феномена індивідуального виконавського стилю піаніста-концертмейстера, який досі не отримав системного теоретичного осмислення в музикознавстві. Дослідження спрямоване на обґрунтування концепції та статусу індивідуального виконавського стилю концертмейстера як автономного явища в системі музичних виконавських практик, що обумовлює наукову новизну його результатів. Інноваційними аспектами дослідження також є: визначення критеріїв диференціації виконавського стилю піаніста-концертмейстера у співвідношенні з виконавським стилем піаніста-соліста, що дозволяє ідентифікувати різні типи виконавських стратегій; розширення теоретичних уявлень щодо ролі концертмейстера у процесі формування ансамблевої інтерпретації, яке дозволяє переосмислити його функціональний статус у виконавському мистецтві; систематизація ключових компонентів виконавської діяльності концертмейстера та описання механізмів його впливу на формування єдиного художнього задуму твору. Показано, що концертмейстер не лише доповнює сольну партію, а й активно впливає на концепцію виконання, формуючи гармонійний, змістовний та індивідуально забарвлений музичний образ. Як результат, запропоновано авторське визначення поняття «індивідуальний виконавський стиль піаніста-концертмейстера» та розроблено типологію концертмейстерських стилів.*

**Ключові слова:** індивідуальний виконавський стиль; піаніст-концертмейстер; ансамблева взаємодія; музична інтерпретація; творча комунікація.

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



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

### **Постановка проблеми.**

У контексті ансамблевого музикування успішне виконання музичного твору передбачає гармонійну взаємодію всіх компонентів музикотворчого процесу, що забезпечує його цілісність та художню завершеність. Взаємодія ансамблевих партнерів ґрунтується на узгодженні інтерпретаційних стратегій, які кожен виконавець формує крізь призму власного виконавського стилю. Головною метою такої взаємодії є створення художнього продукту, що відповідає найвищим естетичним вимогам. На перший погляд, цей процес є логічним і структурованим. Проте при заглибленні у проблематику виконавських стилів постає низка теоретичних питань: чи можна розглядати індивідуальний стиль піаніста-концертмейстера як автономне явище? Як співвідноситься виконавський стиль музиканта-соліста із виконавським стилем концертмейстера? Яке місце посідає стиль піаніста-концертмейстера у загальній системі виконавських і художніх стилів?

Традиційно концертмейстер розглядається як виконавець, що забезпечує комфортні умови для ансамблевого музикування, демонструючи високу гнучкість та здатність до адаптації. Однак постає питання: чи узгоджується ця адаптивність із наявністю індивідуального виконавського стилю концертмейстера? Зазначена дилема актуалізує необхідність теоретичного осмислення феномена індивідуального стилю концертмейстера у структурі сучасного музичного мистецтва.

Концертмейстерська діяльність є невід'ємною складовою виконавської практики, яка вимагає від музиканта не лише високого рівня технічної підготовки, а й глибокого розуміння стилістичних особливостей, жанрових характеристик та художнього задуму твору. У процесі ансамблевої взаємодії піаніст-концертмейстер виконує функцію не просто акомпаніатора, а рівноправного партнера, здатного суттєво впливати на інтерпретацію музичного матеріалу.

Одним із ключових чинників ансамблевого виконавства є індивідуальний стиль соліста, який широко висвітлюється в наукових працях. Водночас специфіка індивідуального стилю піаніста-концертмейстера залишається недостатньо розробленою в музикознавчій

літературі, що й зумовлює актуальність цього дослідження. Формування виконавського стилю концертмейстера відбувається на основі його особистого музичного досвіду, естетичних орієнтацій, професійних компетенцій та здатності до художньої співтворчості. Виконавський стиль концертмейстера може відігравати ключову роль у формуванні інтерпретаційної концепції твору, збагачуючи його емоційну виразність, динамічний розвиток і драматургічну структуру. Таким чином, питання ідентифікації та наукового осмислення індивідуального виконавського стилю піаніста-концертмейстера набуває особливої значущості в контексті сучасних досліджень виконавського мистецтва та музичної інтерпретації.

**Останні дослідження і публікації.** Розглядаючи питання, пов'язані з творчою діяльністю піаніста-акомпаніатора, доцільно звернутися до легендарних книжок Джеральда Мура, який одним із перших висвітлив проблеми ансамблевого виконавства з позиції піаніста. Автор виокремив ключові якості, якими має володіти піаніст-концертмейстер, і сформулював їх у вигляді лаконічної концепції: «Він справді має бути хорошим піаністом, він справді повинен мати чутливий слух і витончене музичне мислення. І що дивно, у його хімічному складі справді має бути те сховище всіх людських почуттів, те джерело поезії, вогню і романтики, що є в самому серці» (Moore, 1956: 84). Хоча сам Дж. Мур не акцентує увагу безпосередньо на необхідності розвивати індивідуальний виконавський стиль, його міркування наближаються до цієї ідеї: «Концертмейстер не завжди сліпо слухняний, як багато хто вважає. Той, хто лише слідує, але не пропонує, – це нудний, посередній музикант, позбавлений іскри, мов зламана арка в ході часу» (там само: 37).

У дисертації Н. Інюточкиної (2010) вирішується питання інтерпретації музичного тексту, зокрема в камерно-вокальних жанрах, де композиторський задум взаємодіє з поетичним текстом, що поглиблює семантичне наповнення твору. Аналізуючи співвідношення обох партій, Н. Інюточкіна доходить висновку, що їхнє спільне функціонування має контрапунктичний характер, передбачаючи не лише

паралельне співіснування індивідуальних інтерпретаційних підходів співака і піаніста, але й необхідність їхньої синхронізації у пошуку єдиної концептуальної інтерпретації твору. Дослідниця торкається проблеми виконавських стилів, не говорячи про них напругу, але наголошуючи, що індивідуальність музиканта безпосередньо впливає на інтерпретаційну стратегію.

Дослідження Е. Неофито-Руссо (Neophytou Roussou, 2017) зосереджене на ролі піаніста в ансамблевому виконавстві, особливо підкреслюючи значення комунікативної компетентності. Авторка, проаналізувавши інтерв'ю з музикантами, виокремила ключові вимоги до концертмейстера: активна участь в інтерпретації, ефективна взаємодія, технічна майстерність, психологічна підтримка соліста та вміння адаптуватися. Піаніст повинен бути не просто акомпаніатором, а повноцінним партнером у творчому процесі, здатним водночас висловлювати власне бачення й враховувати позицію соліста. У дослідженні Д. Кокоцакі (Kokotsaki, 2007) розроблено теоретичну модель професійної діяльності піаніста-ансамбліста, спрямовану на досягнення високого рівня ансамблевого виконавства.

Продовжуючи аналіз джерельної бази, варто звернути увагу на два дослідження, у яких автори, розглядаючи проблему ролі піаніста в камерному ансамблі, свідомо уникають терміна «акомпаніатор». Натомість вони використовують поняття «артист-співпрацівник» (*collaborative artist*) (Price, 2005) та «піаніст-співпрацівник» (*pianist-collaborator*) (Katz, 2009), що підкреслює рівноправний статус піаніста в ансамблевому виконавстві та його активну участь у формуванні художнього образу твору.

Аналізуючи індивідуальний стиль музиканта-виконавця як структуровану систему виражальних засобів, О. Т. Катрич (2000) звертається до процесів музично-виконавської інтерпретації та пропонує дефініцію цього поняття. Авторкою розроблено методологічну модель аналізу індивідуального стилю виконавця, яка орієнтована переважно на сольне виконавство. При спробі застосувати цю систему до аналізу

стилю виконавця-ансамбліста виявляється її недостатня адаптованість, що зумовлено комунікативним аспектом ансамблевого музикування.

У межах виконавської інтерпретології, концептуально розробленої в монографії Ю. В. Ніколаєвської (2020), подано визначення виконавського стилю, яке авторка конкретизує через поняття *Homo Interpretatus* («Людина Інтерпретуюча»). У цьому дослідженні особливо важливим є аналіз статусу комунікативного аспекту інтерпретативної діяльності, що виступає в якості ключового чинника у процесі ансамблевої взаємодії музичних партнерів. У дисертаційному дослідженні І. Ю. Сухленко (2011) на прикладі творчості видатного піаніста В. Горовиця розкрито поняття індивідуального виконавського стилю, що має пряме відношення до формування концепції цієї наукової праці. У статті «*Performing Skills of Li Yundi ...*» на прикладі відомого китайського піаніста розглядається питання формування індивідуального виконавського стилю (Fu, Cherevko, & Pysmenna, 2021). Результати цього дослідження стали актуальними для порівняння виконавських стилів піаніста-соліста і піаніста-концертмейстера в контексті нашої теми. Питання художнього стилю композитора порушується у статті «Біографія як фактор формування творчого стилю артиста» (Mykulapynets, Zhyshkovych, Bassa, Kachur, & Dikun, 2023). Методологію, запропоновану авторами дослідження, справедливо застосовувати й при роботі з виконавськими стилями, тому що інтерпретатор музики також є творцем.

Стаття Є. Продоус (2022), продовжуючи заглиблення в питання індивідуальних виконавських стилів, виокремлює поняття «стильової домінанти». Якщо індивідуальний стиль розуміти як цілісну систему, то стильова домінанта виступає «своєрідним маркером, що унаочнює специфічні властивості певного індивідуального стилю» (Продоус, 2022: 88). Найближчою до теми цього дослідження є дисертаційна праця О. Сидоренко (2018), в якій розглядаються механізми адаптації індивідуального виконавського стилю до умов ансамблевого музикування. Авторка виокремлює два типи ансамблевої взаємодії: діалогічний (збереження власної системи музично-мовленнєвих ресурсів)

і синергетичний (постійний творчий розвиток, направлений на злиття з партнером).

Проаналізувавши наукові дослідження, що стосуються як категорії «виконавський стиль» у музичному мистецтві, так і питань професійної діяльності піаніста-концертмейстера, резюмуємо, що на цей момент не існує жодної наукової праці, яка б порушувала проблему індивідуального стилю піаніста-концертмейстера як автономного явища. Це зумовлює **новизну** представленої розвідки.

**Мета дослідження** – обґрунтувати поняття індивідуального виконавського стилю піаніста-концертмейстера як окремого творчого феномена та визначити його вплив на інтерпретацію музичного твору.

**Методологія дослідження.** Комплексно розглянути феномен індивідуального стилю концертмейстера та його вплив на музичну інтерпретацію уможливило застосування низки наукових методів та підходів. *Системний підхід* необхідний для ґрунтовного дослідження феномена індивідуального стилю концертмейстера в межах виконавського мистецтва та музичної інтерпретації; *компаративний метод* використаний для зіставлення виконавського стилю піаніста-концертмейстера та піаніста-соліста, а також визначення відмінностей їхніх інтерпретаційних підходів; *метод інтерпретаційного аналізу* слугує дослідженню впливу індивідуального стилю концертмейстера на ансамблеву інтерпретацію музичного твору; *метод моделювання* сприяє розробці типології виконавських стилів піаніста-концертмейстера.

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

Оскільки піаністи, які своєю професією обирають саме концертмейстерську діяльність, часто поєднують її із сольним виконавством, вважаємо за необхідне порівняти особливості обох напрямів творчого життя піаніста. Індивідуальні стилі піаніста-концертмейстера та піаніста-соліста мають спільні риси, проте відрізняються за своєю сутністю, функціями та виражальними засобами. Індивідуальний стиль піаніста-концертмейстера базується на його здатності адаптуватися до різних виконавців, підкреслювати сольну партію та підтримувати ансамблеву єдність, тоді як індивідуальний стиль піаніста-соліста

спрямований на самовираження, створення власної інтерпретації та максимальну реалізацію виконавських можливостей (Табл. 1).

**Таблиця 1.** Порівняння специфіки сольної та ансамблевої діяльності піаніста

Критерій	Піаніст-соліст	Піаніст-концертмейстер
<b>Роль у виконавському процесі</b>	Незалежний виконавець, що повністю контролює музичну драматургію твору	Партнер соліста або ансамблю, сприяє гармонійному поєднанню виконавських партій
<b>Інтерпретаційний підхід</b>	Самостійний, визначає особисту концепцію виконання	Гнучкий, адаптивний; змінюється залежно від соліста, стилю виконання та специфіки твору
<b>Техніка гри</b>	Максимальна виразність, віртуозність, самодостатнє звукове наповнення	Орієнтований на баланс, ансамблеве звучання, підтримку соліста; можливе свідоме «приглушення» певних елементів гри
<b>Взаємодія з іншими виконавцями</b>	Відсутність необхідності підлаштовуватися до іншого виконавця	Постійна комунікація, підлаштування до темпоритму, артикуляції, динаміки партнера
<b>Пріоритети у виконанні</b>	Яскравість індивідуального звучання, демонстрація власної виконавської майстерності	Гармонійність ансамблевої гри, підтримка, виразність акомпанементу, підкреслення сольної лінії

Порівняльна таблиця унаочнює основний відмінний чинник, що відрізняє піаніста-концертмейстера від піаніста-соліста, а саме *комунікативний аспект*, де найголовнішим є гнучкість та адаптивність щодо соліста. Якщо соліст працює над формуванням власної інтерпретаційної концепції твору, то концертмейстер – над здатністю балансувати між власним виконавським баченням і потребами партнера.

Дослідниця Л. Опарик вбачає головну функцію піаніста-концертмейстера в посередництві: «Важливе значення в осмисленні комунікативної функції мистецької діяльності сучасного піаніста-концертмейстера має визначення його місця в загальному процесі відтворення музики, де воно завжди посередницьке, що супроводжує ...

У кінцевому рахунку посередництво є тим ключовим елементом, який дозволяє говорити про супровід як про сутність професії» (Опарик, 2024: 64). На нашу думку, таке визначення сутності професії не тільки принижує постать концертмейстера, а й нівелює будь-які його спроби «втрутитись» у процес художньої інтерпретації.

Більш демократичним видається визначення ролі піаніста-концертмейстера А. Кретовим та І. Новік-Кретовою: «У роботі концертмейстера пов'язане універсальне та індивідуальне, виконавець, педагог та психолог, який, з одного боку, жертвує своєю індивідуальністю та музичною нормативністю заради соліста, а з іншого – стверджує їх у діалозі мелодії та слова, поєднанні тексту та образу. Таким чином здійснюється діалектика свободи й необхідності в спільній творчості» (Кретов, Новік-Кретьова, 2017: 61). На нашу думку, професійний концертмейстер має не «жертвувати своєю індивідуальністю», а вміти адаптувати власні особистісні риси в спільній взаємодії із солістом заради досягнення вищої естетичної мети.

Для аналізу стилю соліста використовуються поняття фразування, тембральної виразності, ритмічної свободи тощо. Для визначення стилю гри концертмейстера досі немає такої чіткої методології: які саме параметри визначають його стиль, якщо він постійно змінюється відповідно до партнера? На відміну від стилю соліста, стиль концертмейстера не завжди легко зафіксувати, бо він залежить від різних контекстів виконання. Це робить його складним для аналізу, адже він може втілюватися через сукупність сталих характеристик і пластичності, яка, у свою чергу, проявляється в гнучкості, адаптивності, тембровій чутливості, сценічній комунікації тощо. Щоб класифікувати та визначити індивідуальний стиль концертмейстера як самостійний, а не лише похідний від стилю соліста, необхідно розробити чіткі критерії його аналізу та визначити, у яких аспектах цей стиль проявляє себе незалежно від впливу соліста. Оскільки стиль концертмейстера формується на перетині власної виконавської манери та гнучкої адаптації, його потрібно аналізувати за критеріями стабільності та мобільності.

Виокремимо відносно **стабільні** компоненти виконавської діяльності концертмейстера:

- *Звуковий і динамічний почерк* – специфічний підхід до звуковидобування, варіювання динамічних відтінків та пластичності фразування, що залишається характерним незалежно від манери соліста.

- *Артикуляційно-фактурні особливості* – сталі прийоми роботи з фортепіанною фактурою, включно з педалізацією, артикуляцією та трактуванням тембрової палітри.

- *Ритмічна організація* – індивідуальне відчуття темпоритму, гнучкість або, навпаки, структурна чіткість ритмічного малюнка, що проявляється у грі з різними виконавцями.

- *Фразування та інтерпретаційна логіка* – принципи побудови музичних фраз, що відображають особистісне розуміння драматургії твору.

- *Характер роботи з текстом* – ступінь свободи чи точності у відтворенні нотного тексту, підхід до розставлення акцентів, нюансування.

- *Художня концепція твору* – індивідуальний підхід до трактування музичного матеріалу, що залишається незмінним у різних виконавських ситуаціях.

- *Стильова автентичність* – дотримання стилістичних особливостей музичної композиції та епохи її створення. Інтерпретація відповідно до традицій виконання творів конкретного композитора.

- *Характер зовнішніх реакцій* – жести, міміка, рухи, які є атрибутом загальної поведінки піаніста як особистості.

Ці компоненти формують фундамент виконавського стилю піаніста-концертмейстера, забезпечуючи його творчу самобутність, навіть за умов постійної адаптації до стилів різних солістів.

Індивідуальний виконавський стиль піаніста-концертмейстера також визначається через характер взаємодії з ансамблевим партнером і значним чином впливає на загальну концепцію виконання твору, роблячи його інтерпретацію унікальною. Цей вплив реалізується через низку **мобільних** механізмів:

▪ *Тембровий баланс* – здійснення контролю за динамічною рівновагою між акомпанементом і партією сольного інструмента. Використання різних видів звуковидобування для збагачення тембрової палітри. Гра з інтенсивністю звучання для створення напруження та розрядки у розвитку музичної форми.

▪ *Агогіка* – гнучке підлаштування під агогічні особливості виконання соліста.

▪ *Фразування та артикуляція* – узгодження фразування з солістом, що допомагає створити єдину логіку виконання. Використання різних видів артикуляції для підтримки сольної партії або контрастування з нею.

▪ *Гармонічне та фактурне оформлення* – інтерпретаційне трактування гармонічної основи твору, що впливає на його емоційне забарвлення. Варіювання фактурних прийомів для створення необхідної атмосфери виконання.

▪ *Комунікативна взаємодія із солістом* – використання невербальних сигналів (жести, дихання, міміка) для узгодження виконання.

▪ *Психологічна підтримка соліста* – створення комфортної атмосфери для виконавця, що сприяє розкриттю його музичного потенціалу. Гнучкість та готовність до імпровізаційного реагування у разі зміни виконавського задуму.

Завдяки цим механізмам піаніст-концертмейстер не лише доповнює сольну партію, а й активно впливає на художню концепцію твору, формуючи гармонійне, змістовне та індивідуально забарвлене виконання.

З урахуванням запропонованих критеріїв можна виділити **типи концертмейстерських стилів**, кожен з яких характеризується специфічними виконавськими підходами, роллю концертмейстера в ансамблі та принципами музичної взаємодії, що домінують.

**1. Архітектор ансамблю** (найвищий рівень лідерства) – концертмейстер, який не просто акомпанує, а формує концепцію всього ансамблевого виконання, його загальну драматургію; глибоко трансформує твір через призму власного бачення, яке є концептуально вираженим

та часто унікальним у художньому аспекті. Такий піаніст часто виступає в ролі ініціатора та куратора камерних проєктів.

**Приклади:** Даніель Баренбойм (його участь у камерних ансамблях завжди концептуально продумана); Менахем Пресслер (як учасник *Beaux Arts Trio*, вибудовував ансамблюву взаємодію на глибокому рівні); Леон Флейшер (працював у камерних ансамблях, приділяючи увагу концептуальному осмисленню форми); Марія Жуан Піреш (у камерному музикуванні завжди дбає про цілісну драматургію ансамблю).

**2. Інтерпретатор-створець** (досить високий рівень лідерства) – виконавець із виразним індивідуальним почерком, що активно залучається до процесу музичної інтерпретації, вносячи власні художні рішення у звучання ансамблю. Активно впливає на інтерпретаційну спрямованість та динамічний розвиток виконавського процесу, що може змінювати виразність сольної партії. Є рівноправним партнером соліста та часто може бути генератором ідей. Такий концертмейстер може суттєво змінити характер твору завдяки персональному стилю, якщо соліст не є активним лідером ансамблю.

**Приклади:** Самуель Сандерс (концертмейстер Іцхака Перлмана), Марта Аргеріх (в ролі концертмейстера).

**3. Майстер адаптації** – концертмейстер, чий стиль ґрунтується на високому рівні гнучкості та здатності до адаптації. Його виконавський підхід спрямований на підтримку соліста, водночас зі збереженням власної інтерпретаційної ідентичності. Основний принцип – балансування ансамблевих ролей та створення органічного музичного діалогу. Допомогає досягти гармонійного звучання, не нав'язуючи власного бачення, але додаючи тонкі нюанси в залежності від стилю соліста.

**Приклади:** Джеральд Мур (концертмейстер Дітріха Фішера-Діскау; працював із багатьма вокалістами, змінюючи підхід залежно від партнера); Геоффри Парсонс (акомпанував Дітріху Фішеру-Діскау, Елізабет Шварцкопф, демонстрував універсальний підхід до кожного соліста); Малкольм Мартіно (працював із Джанет Бейкер і славився тонким балансуванням ансамблю); Рудольф Бухбіндер (піаніст, здат-

ний легко змінювати інтерпретаційні підходи відповідно до партнера; серед найвідоміших солістів – Йозеф Сук та Янош Старкер).

**4. Колорист і тембровий майстер** – концертмейстер, що зосереджує увагу на звуковій палітрі, використанні тембрових відтінків, динамічній варіативності та можливостях педалізації. На загальну концепцію інтерпретації не впливає, але збагачує її засобами колористичного звучання. Його виконавський підхід близький до оркестрового, що робить його особливо затребуваним у співпраці з вокалістами та струнними інструменталістами.

**Приклади:** Філіп Мол (майстер створення виразної тембрової палітри, концертмейстер Джессі Норман та Анни-Софі Мутер); Володимир Крайнев (у камерній музиці відзначався тонким відчуттям кольору і фактури).

**5. Технічний аналітик** – виконавець, орієнтований на структурну чіткість, текстову точність і концептуальну ясність інтерпретації. Як правило, він уникає імпровізаційної свободи, надаючи перевагу суворому дотриманню авторського задуму, чим може зменшувати елемент живого діалогу. Підкреслює архітектоніку твору, очищує інтерпретацію від зайвих домислів, тому найчастіше спеціалізується на класично-академічному репертуарі.

**Приклади:** Гленн Гульд (у ролі акомпаніатора); Андраш Шифф (його камерні проєкти вирізняються строгим стилістичним дотриманням авторського задуму); Мауріціо Полліні (один із найаналітичніших піаністів, завжди тяжіє до ясності форми); Крістоф Ешенбах (віртуозний піаніст, який завжди дотримується чіткої структурованості у мистецтві акомпанементу).

**6. Ритмічний координатор** – концертмейстер, який надає великого значення ритмічній чіткості, стабільності пульсу та структурності ансамблевого звучання. Його гра є основою ансамблевої синхронності, особливо у складних поліфонічних і сучасних творах. Щодо впливу на інтерпретацію, такий концертмейстер підсилює логіку твору через чіткий ритм, але не впливає на його художнє бачення в широкому сенсі.

**Приклади:** П'єр-Лоран Емар (здійснює бездоганний ритмічний контроль при виконанні сучасної музики – творів О. Мессіана, Д. Лігеті); Пол Льюїс (у камерній музиці демонструє стабільність пульсу та ритмічну точність); Ігор Левіт (з його акомпанементами можна виставляти метроном, ритмічна чіткість ідеальна).

**7. Функціональний акомпаніатор** – концертмейстер, який виконує свою партію коректно, але не виходить за межі суто технічної підтримки. Він не впливає на інтерпретацію, не ініціює музичний діалог, а лише забезпечує основу для соліста. Такий виконавець часто є надійним, але його гра передбачувана і не завжди художньо виразна. Він здійснює досить нейтральний супровід, що дозволяє солісту повністю контролювати інтерпретацію. (З етичних міркувань уникнемо конкретних прикладів).

Щоб визначити стиль концертмейстера, аналітичний процес має охоплювати такі аспекти: *технічно-виконавський* – загальна манера гри та звуковидобування, артикуляція, фразування та інші параметри, властиві піаністу як творчій особистості; *інтерпретаційний стиль* – ступінь самостійності у прийнятті виконавських рішень; *комунікативна модель* – ініціативність чи гнучкість у взаємодії з партнером; *сценічна презентація* – жестикуляція, міміка, виразність рухів, сценічний імідж. Завдяки запропонованій методології можна не лише класифікувати концертмейстерські стилі, але й виявити тенденції їхнього розвитку в сучасному виконавському мистецтві.

Формування індивідуального стилю піаніста-концертмейстера є складним та багатоетапним процесом, що поєднує розвиток технічних, музично-інтерпретаційних та комунікативних навичок. Виконавська майстерність потребує активного ансамблевого слуху, здатності адаптуватися до партнера в реальному часі, гнучкості у звуковидобуванні, а також володіння різноманітними піаністичними прийомами для виконання широкого спектра репертуару. Інтерпретаційна складова передбачає аналіз музичного тексту, дослідження його гармонічної, фактурної та драматургічної структури, а також освоєння стилістичних особливостей різних музичних епох. Важливим елементом є робота з варіативністю інтерпретації, що дає змогу знайти влас-

ний художній почерк. Ансамблевий аспект діяльності концертмейстера включає тісну співпрацю з різними виконавцями, розвиток навичок невербальної комунікації, спільного дихання та жестової взаємодії, а також здатність підлаштовуватися до артикуляції, динаміки й фразування соліста.

Формування індивідуального стилю також пов'язане з художньо-естетичними чинниками, серед яких ключову роль відіграє розвиток особистісного музичного смаку, ознайомлення з виконавськими школами, аналіз концертних виступів, дослідження історичних інтерпретаційних традицій та пошук власної манери передачі музичного змісту через темпоритм, динаміку й звукову палітру.

Не менш важливими є психологічні та педагогічні аспекти, що включають розвиток емпатії, комунікативних навичок, здатності створювати комфортну атмосферу співпраці, а також гнучкість мислення, стресостійкість і сценічну витримку. Завершальним етапом становлення індивідуального стилю є саморефлексія та аналіз власного виконання. Регулярне прослуховування записів, критичний аналіз сильних і слабких сторін, отримання зворотного зв'язку від викладачів і колег, а також експериментування з виразністю й звуковою палітрою дозволяють удосконалювати виконавську майстерність і формувати унікальну творчу ідентичність концертмейстера.

Отже, пропонуємо дефініцію феномена індивідуального стилю піаніста-концертмейстера.

**Індивідуальний виконавський стиль піаніста-концертмейстера** – це інтегральна динамічна система характерних ознак, що визначають його унікальний підхід до інтерпретації музичних творів. Вона охоплює три взаємопов'язані виміри:

- **звуковий** – манера звуковидобування, артикуляції, динаміки, темпоритмічної організації, а також рівень стилістичної гнучкості, що формує інтерпретаційні рішення виконавця;

- **комунікативний** – здатність до музичної та виразної взаємодії із солістом або ансамблем, гнучкість, емоційна чуйність і спільне формування художнього задуму;

- **візуальний** – сценічна виразність виконавця, що включає жести, міміку та фізичні реакції на музику, сприяючи створенню цілісного художнього враження.

Цей стиль формується під впливом особистісних (естетичні орієнтири, музичний досвід, технічна підготовка) та контекстуальних (жанрові особливості твору, стильова традиція, специфіка ансамблю) чинників, що визначають роль концертмейстера у виконавському процесі не лише як акомпаніатора, а як рівноправного інтерпретатора музичного тексту.

Індивідуальний стиль піаніста-концертмейстера являє собою сукупність стильових характеристик, притаманних виконавцю-солісту, однак модифікованих у контексті ансамблевої взаємодії. Визначальним чинником у формуванні цього стилю є манера комунікації піаніста із солістом, що впливає на інтерпретаційну стратегію та художню виразність виконання. Постає питання: чому, аналізуючи виконавський стиль, піаніста-концертмейстера доцільно розглядати окремо від інших музикантів-ансамблістів, таких як учасники струнного квартету, духового квінтету чи інших камерно-інструментальних ансамблів? Відповідь значною мірою зумовлена конструктивними особливостями фортепіано. На відміну від більшості ансамблевих інструментів, які є одноголосними й виконують автономні поліфонічні функції в загальній структурі ансамблевого звучання, фортепіано забезпечує повнофактурну гармонічну підтримку сольного інструмента чи голосу. Таким чином, роль піаніста-концертмейстера виходить за межі традиційної ансамблевої гри, оскільки він не лише інтегрує свою партію у спільний музичний простір, а й виконує функцію структурно-стилістичної опори для всього ансамблю.

### **Висновки.**

Ціннісні орієнтації сучасного суспільства ґрунтуються на поєднанні критеріїв якості та унікальності. У цьому контексті музичний твір як художній феномен має відповідати естетичним потребам людини, серед яких особливо актуальним є прагнення до ексклюзивності. Більшість музикантів-солістів, що виступають із концертами, зацікавлені у формуванні власного унікального виконавського

почерку, тоді як піаністи-акомпаніатори традиційно відіграють менш виразну роль у виконавському процесі. Проте зростання конкуренції на музичному ринку спричиняє зміну цієї парадигми.

Сучасний піаніст-концертмейстер повинен усвідомлювати власну значущість у процесі музичної інтерпретації, активно працювати над розвитком і вдосконаленням індивідуального виконавського стилю. Важливо, щоб цей процес не зводився до самоцілі, а був складовою професійного становлення. Постійна рефлексія, усвідомлення власних сильних і слабких сторін, прагнення бути не лише посередником, а й творчим суб'єктом музичного діалогу – усе це є ключовими чинниками формування індивідуального виконавського стилю. Якщо стиль соліста визначається його індивідуальністю, то стиль концертмейстера – це індивідуальність у гнучкості, тобто здатність не лише проявляти власний стиль, а й адаптувати його до конкретної ситуації.

Формування стилю піаніста-концертмейстера є багатовимірним процесом, що поєднує технічне вдосконалення, музичну рефлексію, глибоке розуміння художніх стилів та високий рівень психологічної взаємодії з партнером. Важливо наголосити, що основою успішної інтерпретації є інтеракція між солістом і концертмейстером, яка ґрунтується на чутливому сприйнятті виконавських намірів один одного. Саме ця взаємодія сприяє створенню гармонійного ансамблю, що забезпечує цілісність художнього образу твору.

Важливим аспектом виконавського процесу є внесок концертмейстера у формування єдиного художнього задуму. Завдяки своїй гнучкості, технічній майстерності та аналітичному підходу до партитури він не лише підтримує соліста, але й активно впливає на загальний характер виконання, збагачуючи його динамічними, тембровими та ритмічними нюансами. Важливу роль у цьому контексті відіграє взаємна адаптація виконавських стилів концертмейстера і соліста, що передбачає здатність до миттєвого коригування виконавських рішень, враховуючи індивідуальні особливості партнера. Така пластичність інтерпретаційного процесу дозволяє уникати механічного відтворення тексту і сприяє органічному поєднанню виконавських почерків обох

музикантів. Таким чином, самодостатність ролі піаніста-концертмейстера у виконавському процесі дає підстави розглядати його індивідуальний стиль як окрему категорію в домені виконавських практик. Усвідомлення значущості власної інтерпретаційної функції, постійна рефлексія та прагнення до творчої реалізації є необхідними складовими професійного розвитку концертмейстера, що визначають його внесок у сучасну музичну культуру.

**Перспективи досліджень окресленої проблематики.** Векторами, за якими доцільно розвивати подальші дослідження, вбачаються розширення теоретичної бази – аналіз індивідуальних концертмейстерських стилів у залежності від виконавських шкіл різних країн та епох; розробка методик навчання молодих концертмейстерів із урахуванням індивідуального стилю.

## ЛІТЕРАТУРА

- Інюточкіна, Н. В. (2010). *Феномен піаніста-концертмейстера у вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу XIX ст.)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ.
- Кретов, А., Новік-Кретова, І. (2017). Феномен піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі: діалог історії й сучасності. *Культурологічна думка*, 12, 56–63.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Номо Interpretatus в музичному мистецтві XX–початку XXI століть*. Харків: Факт.
- Опарик, Л. (2024). Комунікативні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 79(2), 62–67. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-9>
- Продоус, Є. Р. (2022). Сильові домінанти музичної творчості Марти Аргеріх. *Аспекти історичного музикознавства*, XXVIII, 84–100.
- Сидоренко, О. Ю. (2018). *Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

- Сухленко, І. Ю. (2011). *Виконавський стиль Володимира Горовиця в руслі розвитку романтичної традиції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків.
- Fu, X., Cherevko, K., & Pysmenna, O. (2021). Performing Skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development. *Amazonia Investiga*, 10(46), 42–50. <https://doi.org/10.34069/AI/2021.46.10.4>
- Katz, M. (2009). *The complete collaborator. The pianist as a partner*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Kokotsaki, D. (2007). Understanding the ensemble pianist: A theoretical framework. *Psychology of Music*, 35(4), 641–668. <https://doi.org/10.1177/0305735607077835>
- Moore, G. (1956). *The Unashamed Accompanist*. New York. The Macmillan Company.
- Mykulanynets, L., Zhyshkovych, M., Bassa, O., Kachur, M., & Dikun, I. (2023). Biography as a factor of shaping the artist's creative style. *Amazonia Investiga*, 12(67), 30–37. <https://doi.org/10.34069/AI/2023.67.07.3>
- Neophytou Roussou, E. (2017). *Exploring the Piano Accompanist in Western Duo Music Ensembles: Towards a Conceptual Framework of Professional Piano Accompaniment Practice*. (PhD thesis). University of Hull. Hull.
- Price, D. N. (2005). *Accompanying skills for pianist: Including sightplay with skilful eyes* (2<sup>nd</sup> ed.). Culver City: Culver Crest Publications.

## REFERENCES

- Fu, X., Cherevko, K., & Pysmenna, O. (2021). Performing Skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development. *Amazonia Investiga*, 10(46), 42–50. <https://doi.org/10.34069/AI/2021.46.10.4> [in English].
- Iniutochkina, N. V. (2010). *The phenomenon of a pianist-concertmaster in a vocal-instrumental ensemble (on the example of the Austro-German vocal cycle of the 19th century)*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Katrych, O. T. (2000). *Individual style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)*. (Extended abstract of PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Katz, M. (2009). *The complete collaborator. The pianist as a partner*. Oxford, UK: Oxford University Press [in English].
- Kokotsaki, D. (2007). Understanding the ensemble pianist: A theoretical framework. *Psychology of Music*, 35(4), 641–668. <https://doi.org/10.1177/0305735607077835> [in English].
- Kretov, A. & Novik-Kretova, I. (2017). The phenomenon of the pianist-concertmaster in the socio-cultural space: a dialogue between history and modernity. *Cultural Thought*, 12, 56–63 [in Ukrainian].

- Moore, G. (1956). *The Unashamed Accompanist*. New York. The Macmillan Company [in English].
- Mykulanynets, L., Zhyshkovych, M., Bassa, O., Kachur, M., & Dikun, I. (2023). Biography as a factor of shaping the artist's creative style. *Amazonia Investiga*, 12(67), 30–37. <https://doi.org/10.34069/AI/2023.67.07.3> [in English].
- Neophytou Roussou, E. (2017). *Exploring the Piano Accompanist in Western Duo Music Ensembles: Towards a Conceptual Framework of Professional Piano Accompaniment Practice*. (PhD thesis). University of Hull. Hull [in English].
- Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Oparyk, L. (2024). Communicative aspects of the artistic activity of a pianist-concertmaster. *Current Issues of the Humanities*, 79(2), 62–67. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-9> [in Ukrainian].
- Price, D. N. (2005). *Accompanying skills for pianist: Including sightplay with skilful eyes* (2<sup>nd</sup> ed.). Culver City: Culver Crest Publications [in English].
- Prodous, Ye. R. (2022). Stylistic dominants of Martha Argerich's musical creativity. *Aspects of Historical Musicology*, XXVIII, 84–100 [in Ukrainian].
- Sukhlenko, I. Yu. (2011). *Vladimir Horowitz's performance style in line with the development of the romantic tradition*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Sydorenko, O. Yu. (2018). *Individual performance style in the system of ensemble music making (using the example of a chamber violin sonata)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

### ***Mariia Obolenska***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Leading accompanist, Lecturer,  
the Department of Interpretation and Music Analysis,  
e-mail: maria.obolenska@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0002-4044-9633

## **Individual performance style of the pianist-accompanist: theoretical understanding, typology, and influence on musical interpretation**

*Statement of the problem.* Traditionally, an accompanist is considered as a performer who ensures comfortable conditions for ensemble music-making, demonstrating high flexibility and adaptability. However, a question arises: does this adaptability align with the existence of an individual performance style

*of the accompanist? This dilemma highlights the need for a theoretical understanding of the phenomenon of the accompanist's individual style within the structure of contemporary musical art.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the study is to substantiate the concept of the pianist-accompanist's individual performance style as a distinct creative phenomenon and to determine its influence on the interpretation of a musical work. The systemic approach, comparative method, interpretative analysis method, modeling method were used in the research process. The scientific works were analyzed according to the following criteria: the issue of performance styles in musical art (Katrych, 2000; Nikolaievska, 2020; Mykulanynets et al., 2023; Sydorenko, 2018; Sukhlenko, 2011) and the professional activity of the pianist-accompanist (Moore, 1956; Kokotsaki, 2007; Iniutochkina, 2010; Oparyk, 2024; Neophytou Roussou, 2017; Price, 2005; Katz, 2009). The novelty of the study is reflected in several aspects: the concept of the accompanist's individual performance style as an autonomous phenomenon within the system of performance styles is substantiated; criteria for differentiating the performance style of the pianist-accompanist in relation to that of a solo pianist are identified, allowing for the classification of various performance strategies; theoretical perspectives on the role of the accompanist in shaping ensemble interpretation are expanded, leading to a reconsideration of their functional status in performance art; the key components of an accompanist's performance activity are systematized, and mechanisms of their influence on the formation of a unified artistic concept of a work are described.*

**Conclusion.** *The individual performing style of a pianist-accompanist is a dynamic system of distinctive characteristics that shape their unique approach to interpreting musical works. It consists of three interconnected dimensions: sound-related, communicative, and visual expressiveness.*

**Keywords:** *individual performance style; pianist-accompanist; ensemble interaction; musical interpretation; creative communication.*

*Стаття надійшла до редакції 3.07.2025,  
рекомендована до друку 6.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.*

УДК 784.3:780.616.432.08(436:430)

DOI 10.34064/khnum1-76.03

**Інюточкіна Ніна Валентинівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри концертмейстерської майстерності

e-mail: n.inutochkina@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-4986-1931

**Джерела формування австро-німецького вокального циклу  
в аспекті розвитку інструментальної складової  
вокально-фортепіанного ансамблю**

*Метою, що спонукала до створення цього дослідження, є осмислення процесів формування австро-німецького вокального циклу з погляду зростання в ньому ролі фортепіанної партії як передумови формування сучасних функцій піаніста-концертмейстера у вокально-фортепіанному ансамблі. Специфіку становлення жанру вокального циклу в австро-німецькій музиці розглянуто на прикладі композицій «Шість пісень за Геллертом» та «Прагнення» («Туга») Л. ван Бетховена, «Пісні та оди на вірші Клопштока» К. В. Глюка. Підкреслено значення цих творів як початкового етапу еволюції жанру Lied, від окремих сольних зразків до структурованих вокальних циклів, зміцнення зв'язків між номерами через спільність образної тематики й музичного розвитку. Проаналізовано особливості музичної інтерпретації поетичних текстів з акцентуванням ролі фортепіанного супроводу у відтворенні художньо-поетичних образів та відображенні філософсько-релігійних ідей розглянутих композицій. Доведено вагомість ролі Л. ван Бетховена та К. В. Глюка у підготовці ґрунту для розвитку жанру вокального циклу у творчості романтиків. Зокрема, новаторство Л. ван Бетховена виявляється у переосмисленні функції фортепіанного супроводу, що трактується як важливий учасник музичного дуету, невід'ємний компонент звукообразу твору, хоча Л. ван Бетховен і не доручає фортепіанній партії функції «психологічного підтексту», як композитори-романтики. Утім в обох митців, Бетховена і Глюка, інструментальна партія виходить за межі власне акомпанементу, стаючи активним носієм образно-емоційного змісту*

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



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

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

творів, що дозволяє дійти висновку про зародження тенденції до рівноправної взаємодії голосу і фортепіано, яка визначила подальшу еволюцію німецької *Lied*.

**Ключові слова:** пісня; вокальний цикл; поетичний текст; фортепіанна партія; акомпанемент; інтерпретація; вокально-фортепіанний ансамбль.

### Постановка проблеми.

Жанр вокального циклу, що розквітнув у творчості композиторів-романтиків XIX століття, має своїми витокami досвід доби Класицизму в проєкції на музику кінця XVIII – початку XIX століття. Твори Л. ван Бетховена та К. В. Глюка є важливим етапом еволюції німецької пісні, активного розвитку принципу діалогу голосу і фортепіано, що постане як головний у вокальній творчості композиторів-романтиків. Так, вокальна спадщина Л. ван Бетховена, зокрема цикл «Шість пісень за Геллертом» (1803) та варіанти пісні «*Sehnsucht*» («Прагнення» або «Туга») на вірші Й. В. Гете (1808–1810), демонструє бажання митця досягти внутрішньої цілісності вокальних композицій шляхом створення образно-тематичних та музичних зв'язків. Аналіз вокальних опусів Л. ван Бетховена та К. В. Глюка, зокрема збірки останнього «Пісні та оди на вірші Клопштока» (1773), де композитор починає застосовувати більш складні техніки фортепіанного письма, дозволяє простежити етапи розвитку *Lied* у добу раннього Класицизму. Утім, попри значущість згаданих творів для становлення та еволюції жанру австро-німецького вокального циклу та помітне зростання в них ролі фортепіанного супроводу, запропонована тема залишається недостатньо висвітленою в українському музикознавстві. Далеко не завжди сучасні дослідження враховують, як функціональна різноманітність фортепіанної партії впливає на художнє осмислення пісень.

*Актуальність* теми статті зумовлена необхідністю глибшого вивчення процесу становлення жанру вокального циклу в австро-німецькій музиці кінця XVIII – початку XIX століття. Вокальні твори Л. ван Бетховена та К. В. Глюка посідають важливе місце у цьому процесі, проте їхній вплив на формування художніх принципів *Lied* і трактування вокального циклу як цілісної композиції залишається недостатньо дослідженим. Зокрема, на особливу увагу заслуговує

фортепіанна партія, яка у названих циклах часто виходить за рамки простого акомпанементу і стає важливим художнім компонентом. Отже, вивчення цієї проблематики дозволяє збагатити уявлення про розвиток австро-німецької музичної культури перехідного від класицизму до романтизму періоду та роль Л. ван Бетховена і К. В. Глюка в історії європейського вокального мистецтва. Перехід від окремої пісні до циклічної форми, з одного боку, відображає еволюцію композиторського сприйняття жанру, а з іншого – формує відкриту систему, здатну охоплювати необмежену кількість нових прикладів.

**Останні дослідження і публікації за темою.** Серед недавніх публікацій в ракурсі обраної теми інтерес представляє розгляд категорії музичного мовлення через співвідношення “вербальне – музичне”» у статті І. П’ятницької-Позднякової, де авторка аналізує взаємодію тексту та музики у вокальних творах (П’ятницька-Позднякова, 2015). Що ж стосується камерно-вокальної творчості Л. ван Бетховена та К. В. Глюка, то, попри враження тотальної вивченості музики все-світньо відомих митців, у реальності цей напрям їхньої творчості досі перебуває в тіні інших її сфер: реформаторських опер у випадку Глюка та масиву інструментальних композицій – у Бетховена. Якщо проблематика розвитку жанру *Lied* у цілому досліджена достатньо (напр., Landau, 1980), то вокальна творчість Л. ван Бетховена та К. В. Глюка, зокрема циклічні композиції, потребує додаткової уваги, хоча в певних аспектах і досліджувалась зарубіжними та вітчизняними науковцями. Так, ґрунтовний педагогічний аналіз циклу «Шість пісень за Геллертом» Л. ван Бетховена здійснений у дисертації Еріка Чарльза Брауна (Університет Кентуккі) (Brown, 2018). Дослідник висвітлює специфічні труднощі співака-баритона, що виникають у процесі інтерпретації та технічного опанування циклу, і цей досвід є цінним ресурсом для вокалістів і педагогів. Концертмейстерський компонент згадується, проте не стає предметом спеціального вивчення, оскільки переважає вокальна специфіка. На християнській символіці образів «Шести пісень» фокусує увагу український дослідник В. Бурцев (2023: 29–32), вважаючи твір «одним з перших історичних прикладів камерного

вокального циклу на християнську тематику» (там само: 29). У іншій, дотичній до теми, публікації Ю. Добролюбський та О. Присяжнюк (2020) аналізують філософський зміст поезії Х. Ф. Геллерта, наголошуючи, що вивчення його творів з позицій сучасності сприяє ліквідації «білих плям» в історії. І чи не єдиним українським дослідженням циклу Бетховена на вірші Геллерта, де зачіпаються виконавські завдання піаніста, лишаються короткі методичні поради для роботи над твором у концертмейстерському класі Т. Молчанової (1996).

М. Пілчер (Pilcher, 2013) у дисертації «Структура, риторика, образність: Перетини літературного висловлення та музичного нарративу у вокальних творах Бетховена» аналізує, як композитор передає зміст поетичних текстів (зокрема Гете) засобами музичної мови, як інтерпретує поезію Гете у своїх вокальних творах, серед них і різних версіях пісні «*Sehnsucht*». Також темі «туги» присвячена стаття Л. Локвуда «Ескізи Бетховена до *Sehnsucht*», у який автор досліджує, як Бетховен працював із музичними фрагментами перед створенням остаточних варіантів пісень (Lockwood, 1993). Питання трактовки Л. ван Бетховеном пісенної форми при втіленні тексту вірша Гете «*Sehnsucht*» у різних музичних варіантах аналізує в дискусійній площині Г. Ганзбург (2015, 2016).

Сучасне ставлення до творчості К. В. Глюка в різних країнах Європи демонструє збірник матеріалів доповідей наукових конференцій «Крістоф Вільгальд Глюк: образи, міфи, дискурси», виданий 2018 року у Відні (Betzwieser, Calella, & Pietschmann, 2018), де домінує історико-критичний ракурс дослідження набутків реформаторського оперного мистецтва Глюка та його ролі як композитора-драматурга. Дослідженню творчості композитора присвячені й давніші праці біографічного спрямування М. Аренда (Arend, 1921), А. Ейнштейна (Einstein, 1987), які, попри часову віддаленість, зберігають свою цінність. У нотному виданні, підготовленому М. Фрідлендером (Friedlaender, 1930?), зібрано вокальні твори К. В. Глюка, надано відповідні коментарі, що висвітлюють стилістичні особливості раннього вокального письма композитора.

У контексті проблематики згаданих наукових праць відчувається дефіцит досліджень, присвячених специфіці концертмейстерського компонента у вокально-фортепіанному дуєті. Це є значною прогалиною, оскільки саме фортепіано в піснях Л. ван Бетховена та К. В. Глюка виконує роль активного компонента музичної драматургії.

**Метою статті** є осмислення процесів формування австро-німецького вокального циклу крізь призму розвитку фортепіанної партії як відображення зростання ролі піаніста-концертмейстера у вокально-фортепіанному ансамблі.

**Методологія дослідження.** Застосовані історико-культурологічний підхід для розуміння контексту виникнення та оцінки значення досліджуваних композицій і постатей Ф. Г. Клопштока та Х. Ф. Геллерта в літературній традиції, а також текстово-музичний, структурно-функціональний, жанровий, інтерпретаційний методи аналізу матеріалу дослідження. Текстово-музичний аналіз розкриває специфіку взаємодії компонентів художнього цілого в окремих творах та загалом у структурі вокальних циклів, оскільки в піснях Л. ван Бетховена та К. В. Глюка текст відіграє важливу роль, формуючи музичний настрій, який підсилює значення поетичних текстів. Структурно-функціональний та жанровий методи застосовані при аналізі музичних форм, ролі жанрового начала у трактуванні як вокальної, так і фортепіанної партій. Інтерпретаційний підхід допомагає зрозуміти значення ролі піаніста-концертмейстера на певному етапі розвитку жанру *Lied*, показати еволюцію взаємодії вокальної партії та інструментального супроводу при створенні єдиного емоційного цілого.

**Новизна дослідження** зумовлена обраним ракурсом аналізу вокальних циклів Л. ван Бетховена і К. В. Глюка, що сфокусований на переосмисленні в них ролі фортепіанної партії та розширенні її функціональних меж.

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

Історія становлення циклічних форм вокальної лірики насамперед пов'язана із творчістю композиторів-романтиків. Детальне висвітлення вокальних циклів Ф. Шуберта і Р. Шумана в науковій літературі

дозволяє розглядати їх як хрестоматійні зразки жанру, які стали «відправною точкою» його подальшого розвитку. Утім досягнення цих композиторів навряд чи були б можливі без того різноманітного досвіду, що був накопичений широкою практикою у сфері вокальної лірики; поява їхніх творів була підготовлена попереднім розвитком вокальних жанрів, зокрема й першими спробами об'єднання різних вокальних мініатюр в єдине ціле. І тут не можна не згадати «Духовні оди та пісні» Ф. Е. Баха (1758), «*Lieder*» К. В. Глюка на вірші Ф. Г. Клопштока (1773), видані згодом у Відні у вигляді збірки під назвою «Пісні та оди на вірші Клопштока К. В. Глюка», а також «Шість пісень за Геллертом» Л. ван Бетховена (1803) та його ж чотири варіанти пісні «*Sehnsucht*» на вірш Й. В. Гете (1808–1810).

Звернення К. В. Глюка до поезії Ф. Г. Клопштока було не випадковим, оскільки ім'я поета асоціювалося з німецькою національною літературою, за розвитком якої композитор стежив з особливою увагою. Й. В. Гете в одному з листів до композитора Ф. К. Кайзера зізнається, що Глюк дивним чином «зачарував у музичному ритмі» поеми Клопштока (Einstein, 1987: 148). Дослідники відзначають своєрідність роботи композитора над цим опусом. Як повідомляє Макс Аренд, Глюк мав звичку сидіти у вітальні біля клавіру з томиком Клопштока і за допомогою одному йому зрозумілих знаків виконувати його вірші, як «рапсод» виконував оди (Arend, 1921: 229). Стає зрозумілим, чому тонкий зошит, який потрапив у 1785 році у віденське видавництво «Артарія», називався «Оди і пісні для виконання біля клавіру». До збірки увійшли сім п'єс: «Рання могила» / «*Fruhe Grabe*», «Літня ніч» / «*Sommernacht*», «Юнак» / «*Der Jungling*», «Схильність» / «*Die Neigung*», «Патріотична пісня» / «*Vaterlandslied*», «Ми і вони» / «*Wir und Sie*» і «Пісня битви» / «*Shlachtgesang*».

Залишаючись відданим своїм художньо-естетичним поглядам, К. В. Глюк відкриває нові можливості пісенного жанру, ширше – вокальної мініатюри. Як і в оперних творах, композитор пропагував принцип тісного злиття музики та слова, що дозволяє засобами музичного мистецтва втілювати точний зміст поетичного тексту.

На думку композитора, зв'язок між словом і співом має бути настільки тісним, щоб текст здавався так само створеним для музики, як і музика для тексту.

Новизна пісень К. В. Глюка виявилася в індивідуалізації художніх образів, особливостях форми та музичної мови. Ніщо не мало заважати сприйняттю вірша. У зв'язку із цим він звільняє пісні від зайвої вокалізації, традиційних на той час ритурнелів, мелізмів. Якщо проаналізувати ритмічний бік пісень, стає зрозумілим, що оди Ф. Г. Клопштока були написані в античних розмірах і за індивідуальними ритмічними схемами. Йдеться не про схеми у вузькому теоретичному сенсі, а про структурні композиційні моделі, на які К. В. Глюк орієнтувався і в музичних втіленнях поетичних текстів Ф. Г. Клопштока, й про які А. Ейнштейн зазначає, що «більшість од... – це декламація схеми...» (Einstein, 1987: 148). На музичному рівні композитор підкреслює ритміко-синтаксичну будову, метрику античних розмірів поетичного тексту, за рахунок декламаційності «визволяючи» пісні від чіткої періодичності, статички. Тим самим К. В. Глюк передбачив прагнення композиторів наступних поколінь.

«Оди і пісні» можна згрупувати за тематикою, втілення якої визначається домінуванням певного типу висловлювання відповідно до вибраних жанрових орієнтирів. Завдяки цьому на макрорівні складається тричастинна композиція, крайні розділи якої близькі своїм яскраво вираженим пісенним началом, простотою гармонічного, мелодико-ритмічного та фактурного малюнка. Так, фактурний малюнок другої пісні («Літня ніч») викликає асоціації, з одного боку, із лютневою музикою XVII–XVIII століть, з іншого – ноктюрном романтичної доби. Останній твір («Пісня битви») має жанровий підзаголовок «марш». Серцевину композиції становлять № 3 («Юнак») та № 4 («Схильність»), які умовно можна назвати «ліричними сценами». Відповідно, тут ускладнюються форма, ладотональний план, фактура, вводиться темповий контраст.

У партії фортепіано панує типове на той час дублювання вокальної мелодії, хоча в деяких піснях намічається індивідуалізація фактур-

них формул. Наприклад, у «Літній ночі» витримані половинні тривалості в правій руці заповнюються арпеджіо в басу, створюючи плинність, граничну зв'язність інструментального супроводу. У «Патріотичній пісні» імітаційна переключка тріолей також є спробою індивідуалізувати супровід, доповнити засобами фактури художній образ. У «Юнаку» К. В. Глюк доручає інструментальній партії образотворчу функцію – у середині пісні, на словах «лютий налетів на гору ураган», він підкреслює контрасти ремаркою «*subito*»: темповий (*Presto*), динамічний (*mf*), збільшує масу звучання за рахунок пружної пульсації шістнадцятими – «альбертієвих басів» у партії правої руки (носіїв образів руху, драматичної схвильованості) та енергійних басових ходів по звуках тризвуків, що вимагають від виконавця певної підготовки. Використовує композитор і сольні фортепіанні епізоди: № 5 «Батьківщина», № 6 «Ми та Вони» – маленькі інтерлюдії, що органічно поєднують строфи.

Отже, фортепіано у К. В. Глюка виконує важливу роль у відтворенні атмосфери та змісту тексту через музичні мотиви, інтервальні структури, динамічні контрасти. Композитор починає застосовувати більш складні техніки виконання на фортепіано, створюючи разом із голосом єдине емоційне ціле. Проте чи можна охарактеризувати цей досвід К. В. Глюка у поєднанні вокальних мініатюр в одній тематичній збірці як вокальний цикл? Думається, що при всіх досягненнях композитора, зокрема спробі звільнення фортепіанної партії від ролі «слухняної служниці» вокальної мелодії, тут ще відсутня та внутрішня взаємозумовленість усіх складових цілого, яка могла б надати різнохарактерним мініатюрам художньої єдності. Отже, К. В. Глюк вказує на один з можливих підходів до побудови багаточастинної композиції, де цілісність визначається спільністю світовідчуття й стилю поета.

Глибоким зв'язком поетичного слова і музики, що зокрема передбачає й розвинену фортепіанну партію, позначена вокальна творчість Л. ван Бетховена. Властиве композитору оркестрове мислення сприяло розширенню динамічного діапазону фортепіанного звучання,

переосмисленню функції фортепіанного супроводу. Вважають, що Л. ван Бетховену належить небагато вокальних творів. Проте їх перелік і жанровий діапазон – 80 пісень, 20 канонів, шість зошитів обробок народних пісень: ірландських, шотландських, уельських тощо – для голосу із супроводом інструментального тріо – свідчать про те, що вокальна музика посідала далеко не останнє місце у творчості композитора. У піснях, створених на вірші Й. В. Гете, К. Ф. Геллерта, А. Ейтелеса формується новий тип вокальної лірики, який отримує найвищий розвиток у музиці романтиків. Жодна сфера музичного мистецтва XIX століття не уникла впливу його творчості. Вокальна лірика Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, симфонії Г. Малера, музичні драми Р. Вагнера, театралізована програмна музика Г. Берліоза – усі ці художні твори наступної доби розвивали одну зі сторін бетховенської творчості.

Традиційно виникнення вокально-інструментального циклу як самодостатнього жанру пов'язують з ім'ям Ф. Шуберта. Його славнозвісні цикли «Прекрасна Млинарка» та «Зимовий шлях» датуються відповідно 1823 та 1827 роками. Водночас, у науковій літературі нерідко називають історично першим цикл Л. ван Бетховена «До далекої коханої» на текст А. Ейтелеса (ор. 98, 1816). Проте 13 роками раніше було написано «Шість пісень за Геллертом» (ор. 48, 1803), які у цьому випадку залишаються поза увагою дослідників. Тим часом, з погляду еволюційних процесів у камерному вокально-інструментальному виконавстві, «Шість пісень» становлять значний інтерес, оскільки вже в них складається тенденція нового співвідношення вокального та інструментального компонентів малої форми. Крім того, духовна тематика текстів дозволяє композиторові досягти високого рівня музичного узагальнення, виводячи фортепіанну партію за межі гармонічного супроводу.

Таким чином, у творчості Л. ван Бетховена спостерігається процес формування, з одного боку, окремих прикмет власне вокального циклу, з другого – циклічної композиції, що знайшла свій розвиток у збірниках вокальних мініатюр.

Бетховен звертається до збірки Християна Фюрхтеготта Геллерта (1715–1769), якого в німецькомовних землях шанували як національного поета, й до могили якого стікалися тисячі паломників. Високе прагнення до духовного вдосконалення, споглядальність, вираження піднесених настроїв, позбавлених чуттєвості й суб'єктивності, представляють образну сферу відібраних композитором шести віршів поета («Молитва» / «*Bitten*», «Любов до ближнього» / «*Die Liebe des Nadesten*», «Смерть» / «*Vom Tode*», «Небеса віщають славу Бога» / «*Die Ehre Gottes aus der Natur*», «Могутність Творця» / «*Gottes Macht und Vorkchung*» і «Пісня покаяння» / «*Busslied*»).

Шлях розвитку визначається через досвід протилежних станів людини – Скорботи і Радості. Бетховен обмежує текстову основу в п'яти піснях із шести лише першим чотиривіршем. І тільки останній вірш Геллерта збережено в оригінальній формі. Такий підхід, особливо на тлі глюківського досвіду пісень на вірші Клопштока, свідчить про чіткі авторські наміри та цільові настанови, що дозволяють не стільки дотримуватися думки поета, скільки підкоряти її власним композиторським завданням.

У продовження традиції, що склалася в німецькій музиці, пісні на вірші Геллерта проникнуті інтонаційністю протестантського хоралу, який був втіленням піднесеного і духовного. Єдність жанрової сфери пісень зафіксована у назві першої з них – «Молитва», що пояснює переважання «хоралоподібного» помірного руху у більшості вокальних номерів. Хоральна мелодика пісень, як і у своєму першоджерелі, має просте акордове оформлення і будується за силабічним принципом, при якому на один склад припадає один звук. Фортепіанний супровід є традиційною для того часу так званою «фортепіанною піснею», коли верхній голос дублює вокальну партію.

Важливу роль у циклізації пісень відіграє принцип образного контрасту. Однак у міру наближення до фінального номера спостерігається не лише зміна настроїв, а й поступове кульмінаційне наростання в шостій пісні, яка являє собою масштабну контрастно-складову форму (*Poco Adagio – Allegro ma non troppo*). Якщо ми

подивимося на темпово-емоційне позначення пісень, то побачимо не лише образно-емоційні зміни відповідно до конкретного змісту кожної з них, а й поступове просування до кульмінації у фіналі:

№ 1, «Молитва» («*Bitten*»), *Feirlich und andacht* – «Урочисто з благоговінням»;

№ 2, «Любов до ближнього» («*Die Liebe des Nachsten*»), *Lebhaft, doch nicht zu sehr* – «Скоро, але не дуже»;

№ 3, «Смерть» («*Vom Tode*»), «*Massing und sehr langsam als geschwind*» – «Помірно, повільніше, ніж скоро»;

№ 4, «Небеса віщають славу Бога» («*Die Ehre Gottes aus Natur*») *Majestatish und erchaben* – «Велично та піднесено»;

№ 5, «Могутність творця» («*Gottes Macht und Vorschung*»), *Mit Kraft und Feuer* – «Із силою та вогнем»;

№ 6, «Пісня покаяння» («*Busslied*»), *Poco adagio – Allegro ma non troppo*.

Іншим засобом, за допомогою якого досягається контраст, є метр. Розмір *Alla breve* перших двох пісень змінюється на 3/4 у третій, потім знов відновлюючись у наступних двох номерах. Процесу поступової трансформації пісень сприяє також динамічний рельєф. Якщо в перших піснях переважають тихі градації звучання, то в наступних динамічні ресурси розширюються, звучання досягає позначок *f*, *ff*.

Отже, зміст духовних пісень постає не як відсторонена даність, а як подія, що глибоко відчувається людиною. Усе зазначене дозволяє дійти висновку, що драматургія циклу пов'язана з показом духовного шляху людини: від внутрішньої молитовної зосередженості до емоційного переживання релігійного почуття.

Дуже цікавим виявляється співвідношення вокального та інструментального начал, нове розуміння функції фортепіано, його виразних можливостей, ширше – усього комплексу виразних засобів, доступних інструменту (гармонія, фактура, динаміка, артикуляція та ін.). Роль фортепіано не зводиться лише до супроводу вокалу, оскільки логіка розвитку його партії спрямована на драматизацію змісту духовного вірша. Прийом постійного дублювання вокальної мелодії протягом

циклу відкриває композитору шлях до інструментального відтворення словесного образу, що врешті-решт приводить до самодостатності інструментальної партії в заключному *Allegro ma non troppo*. У цьому вбачається вплив на вокальну музику Л. ван Бетховена його інструментально-оркестрового мислення.

Фінальна пісня є не просто кульмінацією, а драматургічним результатом ліричної колізії. У ній узагальнюються розосереджені в попередніх номерах поетичні ідеї: любов до ближнього, прославлення Бога, тлінність буття, покаяння і прощення. У фіналі циклу фортепіанна партія є настільки виразною, що стає носієм головних драматургічних елементів, керує розвитком і не тільки не поступається вокальній партії за своїм значенням, але часом і перевершує її. Проте, попри певну самостійність інструментальної партії, ще не можна стверджувати про наявність паритетних взаємин у вокально-фортепіанному ансамблі, які передбачають органічне поєднання різнорідних та протиставлення подібних художніх устремлінь. Це завдання вирішуватиметься композиторами-романтиками, проте початок цього шляху належить Л. ван Бетховену.

Узагальнюючи аналітичні спостереження, зазначимо, що «Шість пісень на вірші Геллерта» можна з повним правом назвати вокальним циклом, оскільки тут є:

- ліричний сюжет із внутрішньою логікою розгортання;
- ліричний герой, який постає в різноманітті молитовних настроїв;
- наскрізні поетично-інтонаційні мотиви;
- послідовне спрямування до фінального номера;
- узагальнювальна роль завершальної пісні;
- принцип контрасту, що проявляється на різних рівнях.

Після духовних пісень Х. Ф. Геллерта, лірика яких пов'язана з розкриттям особистісного начала, об'єктивованого завдяки зверненню до «вічних» проблем буття, Л. ван Бетховен прагне розширити сферу поетичних мотивів. Тринадцять років, що відокремлюють геллертовські пісні від циклу «До далекої коханої» («*An die ferne Geliebte*», оп. 98, 1816), свідчать про досить інтенсивну роботу

композитора у вокальній музиці, апробацію різних можливостей вокально-фортепіанного ансамблю, розширення палітри виразних прийомів у обох партіях, що дозволяє говорити про поступальний еволюційний рух у цій жанровій царині.

Особливу лінію у камерно-вокальній спадщині Л. ван Бетховена становлять «варіації» на вибрану «віршовану тему». Композитор шукає природну узгодженість між різними музичними засобами, що обираються. Свідченням цього є створення кількох варіантів інтерпретації одного віршованого тексту. Такими є чотири версії пісні Міньйони («*Sehnsucht*», 1808–1810, вірш Й. В. Гете), два прочитання вірша І. Б. Руппрехта «*Merkenstein*» (1814), два варіанти вірша Х. А. Тідге «*An die Hoffnung*» («До надії», 1813). Вибраний Л. ван Бетховеном творчий метод «лабораторного дослідження» щодо можливих мистецьких рішень свідчить про усвідомлення композитором автономності музики та слова, що диктує вибір композиційно-драматургічних доміант, принципи узгодження поетичної та музичної ритми, синтаксису, смислових акцентів та ін. Різні версії акомпанементу в одному і тому ж тексті впливають на характер вокальної партії, ведуть до різних смислових акцентів, підкреслюючи багатство можливих його інтерпретацій.

Яскравим прикладом служить «*Sehnsucht*» (на вірш Й. В. Гете з «Років навчання Вільгельма Мейстера»). Як вже йшлося, Л. ван Бетховен створив чотири варіанти музичного прочитання одного і того ж тексту. До пісень Міньйони, крім нього, згодом зверталися Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Ліст, Х. Вольф, П. Чайковський. Інтерес Л. ван Бетховена до вірша Й. В. Гете продиктований пошуком найбільш адекватного втілення поетичного тексту, різноманітних способів його драматизації, виявлення особливої лінії його внутрішнього розвитку, що привело до зміни засобів музичної виразності в кожній з пісень, у тому числі і в партії фортепіано. Підтвердженням індивідуального підходу композитора до вибраного першоджерела служить трактування віршованої структури: поділ на два шестивірші, перехресна рима, повторність початкових двох рядків наприкінці, унаслідок чого

виникає тричастинна форма. Якщо куплетна форма перших трьох пісень вуалює ці особливості музичного прочитання вірша, то остання повною мірою демонструє драматургічні можливості тричастинної композиції.

У першому варіанті можна побачити риси оперного аріозо, про що свідчить виразна наспівна мелодія з довгими звуками на початку фрази. Драматизація досягається за рахунок ускладнення гармонічних зв'язків у партії фортепіано. Кульмінація підкреслена зміною фактури, наростанням динаміки від *p* до *f*. У другій пісні змінено розмір (6/8). Тріольний акомпанемент надає їй плинності, одноманітності. На цьому фоні особливої рельєфності набуває декламаційна мелодія соліста. У повторенні початкового звуку  $d^2$  чується ритм маршу, що вносить у музику патетичний відтінок. У момент емоційного підйому голос співака на мить переривається, однак невблаганне *ostinato* тріолей, немов у замкнутому звуковому просторі, знов повертає у початковий стан сумних роздумів. Третя версія «*Sehnsucht*» звертається до старих принципів німецької пісні: фортепіано дублює вокал, світлий *Es-dur* символізує врівноваженість, спокій. Діапазон вокальної партії значно ширше, ніж у попередніх творах.

Найбільш новаторською є четверта пісня. Вона суттєво відрізняється від попередніх та перевершує їх за емоційним напруженням, цілісністю задуму. Розвиток отримала і фортепіанна партія, фактура якої є конгломератом різних форм інструментального супроводу, що використані у попередніх версіях. Внутрішню єдність підкреслює тріольний акомпанемент, акордові послідовності, дублювання вокальної партії. У четвертій версії композитор виокремлює драматургічно значиму зону із загального контексту, а також демонструє цілеспрямоване використання всіх можливих виразних ресурсів вокально-фортепіанного ансамблю.

Отже, створені Л. ван Бетховеном версії «*Sehnsucht*» постають як різні типи вокально-інструментального висловлювання, у яких, з одного боку, насамперед узагальнюється досвід попередньої практики оперного мистецтва, з іншого, передбачаються прийоми, що

повною мірою розкриваються у жанрі вокального циклу композиторів-романтиків, а саме:

- застосування не лише пісенних, а й речитативно-декламаційних інтонаційних засобів;
- розширення різноманітних ресурсів артикуляційного комплексу (сукупності засобів музично-виконавської виразності);
- вироблення способів циклізації знайдених варіантів, що мають значення як для вокально-поетичної, так і для інструментальної сфери.

Отже, розглянуті камерно-вокальні твори Л. ван Бетховена заклали підґрунтя для появи його циклу «*An die ferne Gelibte*» / «До далекої коханої» ор. 98, де вперше розгорнуто втілено любовно-ліричні образи.

### **Висновки.**

Вищевикладене дає підстави говорити про те, що у професійній європейській музичній традиції, насамперед в австро-німецькій музиці кінця XVIII – початку XIX століття, йшов активний пошук індивідуального «обличчя» жанру ліричного вокального циклу, його відмінностей від тих вокально-інструментальних форм, що побутували в попередній період, у процесі якого вирішувались нові завдання, спрямовані на інтеграцію поетичних і музичних чинників.

Зокрема, новаторство Л. ван Бетховена виявляється у переосмисленні функції фортепіанного супроводу. На долю останнього випадає не лише роль фону та ритмотворчого чинника. Інструментальна партія трактується як важливий учасник музичного дуету, невід’ємний компонент звукообразу твору, перебуваючи в тісному взаємозв’язку з вокальним мелосом. Проте, попри величезний внесок у процес становлення вокального циклу, Л. ван Бетховен ще не досягає повного «звільнення» фортепіанної партії від функції акомпаніатора, не доручає їй ролі психологічного підтексту, який відрізнятиме подальшу творчість композиторів-романтиків.

Утім в обох розглянутих циклічних зразках – «Шести піснях за Геллертом» Л. ван Бетховена і «Піснях та одах на вірші Клопштока» К. В. Глюка – інструментальна партія виходить за межі власне

акомпанементу, стаючи активним носієм образно-емоційного змісту. Саме в цих творах зароджується тенденція до рівноправної взаємодії голосу і фортепіано, що визначила подальшу еволюцію німецької *Lied*.

**Перспективи дослідження** вбачаються у поглибленому функціональному та інтерпретаційному аналізі ролі фортепіанної партії, яка в циклах Бетховена й Глюка поступово формує тенденцію рівноправного ансамблевого партнерства з вокальною.

## ЛІТЕРАТУРА

- Бурцев, М. В. (2023). Християнські образи у камерній вокальній музиці Західної Європи XIX–XX століть. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 66, 27–41.
- Ганзбург, Г. І. (2015). Складна строфічна форма 2-го роду – експеримент Бетховена. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 45: Бетховен – terra incognita, 79–87.
- Ганзбург, Г. І. (2016). Пісня Людвіга ван Бетховена «Sehnsucht» та систематика вокальних форм. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 1(30), 115–121.
- Добролюбська, Ю. А., & Присяжнюк, О. М. (2019). Маловідома філософська спадщина Християна Фюрхтеготта Геллерта: спроба концептуалізації. *Науково-теоретичний альманах «Грані»*, 22(4), 36–44. <https://doi.org/10.15421/171941>
- Молчанова, Т. О. (1996). *Вокальні твори Л. Бетховена у концертмейстерському класі*. (Методико-виконавські поради для викладачів і студентів музичних вузів). Київ: Республіканський методичний кабінет по учбовим закладам мистецтв і культури.
- П'ятницька-Позднякова, І. С. (2015). Категорія «музичне мовлення» в контексті диз'юнкції «вербальне – музичне». *Українське музикознавство*, 41, 19–42.
- Arend, M. (1921). *Gluck: eine Biographie*. Berlin: Schuster & Loeffler.
- Betzwieser, T., Calella, M. & Pietschmann, K. (Hrsg). (2018). *Christoph Willibald Gluck: Bilder, Mythen, Diskurse*. Wien: Hollitzer Verlag. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 47).
- Brown, E. Ch. (2018). *A Performance Guide for baritone: A Pedagogical Analysis of Beethoven's Sechs Lieder nach Gedichten von Gellert*. (DMA diss.), University of Kentucky. <https://doi.org/10.13023/ETD.2018.010>
- Einstein, A. (1987). *Gluck. Sein Leben – Sein Werke*. Kassel; Basel: Barenreiter.

- Friedlaender, M. (Hrsg.). (1930?). *Lieder und Arien von Chr. W. Gluck*. Leipzig: Verlag C.F. Peters, o.J.
- Landau, A. (1980). *The lied: the unfolding of its style*. Washington, D.C.: University Press of America.
- Lockwood, L. (1993). Beethoven's Sketches for Sehnsucht (WoO 146). *Beethoven Forum*, 2(2), 97–115.
- Pilcher, M. A. (2013). *Structure, Rhetoric, Imageri: Intersections of Literary Expression and Musical Narrative in the Vocal Works of Beethoven*. (PhD thesis). The University of Manchester. <https://www.escholar.manchester.ac.uk/uk-ac-man-scw:188257>

## REFERENCES

- Arend, M. (1921). *Gluk: eine Biographie [Gluk: A Biography]*. Berlin: Schuster & Loeffler [in German].
- Betzwieser, T., Calella, M. & Pietschmann, K. (Eds.). (2018). *Christoph Willibald Gluck: Bilder, Mythen, Diskurse [Christoph Willibald Gluck: Images, Myths, Discourses]*. Vienna: Hollitzer Verlag. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft – Vienna Publications on Musicology, Vol. 47) [in German].
- Brown, E. Ch. (2018). *A Performance Guide for baritone: A Pedagogical Analysis of Beethoven's Sechs Lieder nach Gedichten von Gellert*. (DMA diss.), University of Kentucky. <https://doi.org/10.13023/ETD.2018.010> [in English].
- Burtsev, M. V. (2023). Christian images in the chamber vocal music of Western Europe of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 66, 27–41 [in Ukrainian].
- Dobroliubska, Yu. A., & Prysiazhniuk, O. M. (2019). The little-known philosophical heritage of Christian Fürchtegott Gellert: an attempt at conceptualization. *Scientific and theoretical almanac «Hrani»*, 22(4), 36–44. <https://doi.org/10.15421/171941> [in Ukrainian].
- Einstein, A. (1987). *Gluck. Sein Leben – Sein Werke [Gluck: His Life and Works]*. Kassel; Basel: Barenreiter [in German].
- Friedlaender, M. (ed.). (1930?). *Lieder und Arien von Chr. W. Gluck [Songs and Arias by Chr. W. Gluck]*. Leipzig: Verlag C.F. Peters, n.d. [in German].
- Landau, A. (1980). *The lied: the unfolding of its style*. Washington, D.C.: University Press of America [in English].
- Lockwood, L. (1993). Beethoven's Sketches for Sehnsucht (WoO 146). *Beethoven Forum*, 2(2), 97–115 [in English].
- Molchanova, T. O. (1996). Vocal works of L. Beethoven in the concertmaster's class. (*Methodological and performance advice for teachers and students of music*)

- universities*). Kyiv: Republican Methodological Office for Educational Institutions of Arts and Culture [in Ukrainian].
- P'iatnytska-Pozdniakova, I. S. (2015). The category of “musical speech” in the context of the disjunction “verbal – musical”. *Ukrainian musicology*, 41, 19–42 [in Ukrainian].
- Pilcher, M. A. (2013). *Structure, Rhetoric, Imageri: Intersections of Literary Expression and Musical Narrative in the Vocal Works of Beethoven*. (PhD thesis). The University of Manchester. <https://www.escholar.manchester.ac.uk/uk-ac-man-scw:188257> [in English].
- Hanzburg, H. I. (2015). Complex strophic form of the second kind – Beethoven’s experiment. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 45: Beethoven – terra incognita, 79–87 [in Ukrainian].
- Hanzburg, H. I. (2016). Ludwig van Beethoven’s song “Sehnsucht” and the systematics of vocal forms. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1(30), 115–121 [in Ukrainian].

### ***Nina Iniutochkina***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 PhD in Art Studies, Associate Professor  
 at the Department of Accompanist Mastery  
 e-mail: n.inutochkina@gmail.com  
 ORCID iD: 0000-0002-4986-1931

## **Sources of the formation of the Austro-German vocal cycle in the aspect of developing the instrumental component of the vocal-piano ensemble**

**Statement of the problem.** *The genre of the vocal cycle, which flourished in the works of Romantic composers of the 19<sup>th</sup> century, has its origins in the legacy of late 18<sup>th</sup> – early 19<sup>th</sup> century classical composers. This article explores the formation of the vocal cycle genre in Austro-German music through the works by Ludwig van Beethoven and Christoph Willibald Gluck. Special attention is given to an analysis of Beethoven’s cycle “Six Songs on Poems by Gellert” (op. 48, 1803), various settings of the song Sehnsucht (“Longing”) based on J. W. von Goethe’s poem from “Wilhelm Meister’s Apprenticeship” (1808–1810), as well as Gluck’s collection “Songs and Odes on Poems by Klopstock” (1773). The article highlights the initial stage in the evolution of the Lied from individual solo songs to structured vocal cycles, emphasizing the growing unity between individual numbers through shared thematic content, imagery, and musical development. The study examines the specific features*

*of musical interpretation of poetic texts, with a focus on the role of the piano accompaniment in shaping artistic imagery, and on the reflection of philosophical and religious content in vocal music.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the article is to understand the processes of formation of the Austro-German vocal cycle through the prism of the development of the piano part as a reflection of the growth of the role of the pianist-concertmaster in the vocal-piano ensemble. A historical and musicological approach was applied to highlight the context of the emergence of the studied compositions, in particular the significance of the figures of Klopstock and Gellert as bearers of the literary and religious tradition; also the text and musical, structural and functional methods, as well as genre, and interpretative analysis were used. The novelty of the study is due to the chosen perspective of analyzing the vocal cycles by Beethoven and Gluck, which focuses attention on the rethinking of the role of the piano part in them and the expansion of its functional boundaries.*

**Research results and conclusion.** *The features of the musical interpretation of poetic texts were analyzed, the role of piano accompaniment in the reproduction of artistic and poetic images and the reflection of philosophical and religious ideas of selected works was emphasized. The importance of the role of Beethoven and Gluck in preparing the ground for the flourishing of the vocal cycle genre in the work of the romantics is proven. In particular, Beethoven's innovation is manifested in the rethinking of the function of piano accompaniment, which is interpreted as an important participant in a musical duet, an integral artistic component, although Beethoven does not yet assign the piano part the function of "psychological subtext", as did the romantic composers. However, in both artists, Beethoven and Gluck, the instrumental part goes beyond the accompaniment itself, becoming an active carrier of figurative and emotional content, which allows us to conclude that a tendency towards equal interaction between voice and piano emerged, which determined the further evolution of German Lied.*

**Conclusion.** *Early vocal cycles by Beethoven and Gluck mark a transition toward a distinct chamber genre. Their approach to integrating voice and piano reflects a shift toward equal partnership in musical expression. The piano evolves into a co-creator of dramatic content, laying the foundation for the Romantic Lied.*

**Keywords:** *song; vocal cycle; poetic text; piano part; accompaniment; interpretation; vocal-piano ensemble.*

*Стаття надійшла до редакції 1.07.2025,  
рекомендована до друку 14.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.*

## Розділ 2. ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ: ПОСТАТІ, РЕПЕРТУАР, ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

78.071.1(44)(092):780.616.432"18/19"]]:781.68

DOI 10.34064/khnum1-76.04

**Логвін Іван Михайлович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики  
e-mail: ivan-logvin@ukr.net  
ORCID iD: 0009-0002-9544-0668

### Інтерпретаційний вимір фортепіанної творчості Р. Гана

*Статтю присвячено дослідженню інтерпретацій фортепіанної творчості маловідомого французького композитора Прекрасної епохи (кінець XIX – початок XX століття) Рейнальдо Гана, а саме – їх представленості й доступності у медіапросторі, динаміці публікацій релізів і тенденцій, що їм притаманні. Розглянуто процес поширення інтерпретацій фортепіанних творів Р. Гана в часовій перспективі. Особливу увагу приділено аналізу двох аудіозбірок, які містять у собі повне зібрання сольних фортепіанних творів композитора, записаних двома італійськими піаністами, незалежно один від одного – Крістіною Аріаньо та Алессандро Дельяваном. Шляхом вивчення дискографії виконавців у статті виокремлено та систематизовано вектори, якими піаністи рухалися до запису та публікації всієї сольної фортепіанної музики Р. Гана, серед них: відсутність у творчому доробку обох виконавців попередніх спроб звернення до творчості Р. Гана; зацікавленість музикою маловідомих чи недооцінених свого часу композиторів, місіонерство у їх популяризації; схильність до запису повних зібрань творчих доробків композиторів. Також визначені тенденції, що розрізняють уподобання піаністів: фіксація творчої уваги на музиці французьких композиторів у Крістіни Аріаньо і відсутність такої в Алессандро Дельявана. Виявлено відмінності в інтерпретаційних рішеннях обох піаністів; шляхом зіставлення touché, вибору темпів, динамічного діапазону та фарб виконання Крістіну Аріаньо було віднесено до драматично-експресивного виконавського типу, а Алессандро Дельявана – до лірико-філософського або філософсько-споглядального.*

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



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

**Ключові слова:** творчість Рейнальдо Гана, фортепіанна творчість, виконавське мистецтво, інтерпретація, інтерпретаційний вимір, французький композитор.

### **Постановка проблеми.**

*Рейнальдо Ган* (1874–1947) – музична зірка та герой свого часу, а саме – періоду в історії Франції, що отримав назву *Belle Époque* (Прекрасна епоха). Проте разом з Першою та Другою світовими війнами на другий план відійшли не тільки ідеали безтурботного й витонченого життя Прекрасної епохи, а й творчість Рейнальдо Гана як один із його символів. Діяльність митця, як і жанрова палітра його композиторського доробку, була досить різноманітною: часом він виступав і в ролі диригента, співака (часто акомпануючи самому собі), музичного критика, а як композитор – писав опери та оперети, балети, музичні комедії, музику до спектаклів, вокальні та інструментальні твори. Найбільш маловивченим є фортепіанний спадок Р. Гана, і особливо – його інтерпретаційний вимір. Сучасні піаністи нечасто включають твори Р. Гана до своїх концертних програм; це спричинено і відсутністю наукових праць, які б давали можливість ознайомитись як з постаттю самого композитора, так і з його творчістю; відсутня й усталена виконавська традиція інтерпретації творів митця. І, звичайно, з іменем Р. Гана невід’ємно пов’язана аксіологічна компонента – необхідність переоцінки значення його творчості та виходу за межі стереотипного сприйняття митця як другорядної постаті. Широкий погляд на питання інтерпретації творів для фортепіано Р. Гана став відправним пунктом нашого дослідження.

Отже, *актуальність* обраної теми зумовлена відсутністю усталеної інтерпретаційної парадигми виконання фортепіанних творів Рейнальдо Гана, а також браком систематизованих відомостей про наявні записи його творів, їхні виконавські версії та релізи різних років. Крім того, дослідження актуалізує постать самого композитора як представника французької композиторської школи початку ХХ століття і продовжувача традицій Жюля Масне.

*Об'єктом* нашого дослідження є фортепіанний доробок Рейнальдо Гана; *предметом* – інтерпретаційний вимір фортепіанної творчості композитора, представлений дискографічними публікаціями різних піаністів у різні періоди.

**Наукова новизна** дослідження зумовлена тим, що інтерпретаційний вимір фортепіанної творчості Рейнальдо Гана вперше став предметом наукового дослідження не тільки в українському, а й у світовому музикознавстві, що відкриває шлях до осягнення традиції виконання творів композитора та подальших розвідок у цьому напрямі.

**Останні дослідження і публікації за темою.** Як було зазначено, існує досить мало праць, присвячених творчості Рейнальдо Гана, а особливо його фортепіанному спадку. До найбільш значущих можна віднести роботи Жана-Крістофа Етьєна (Etienne, 1981), Жака Деполіса (Depaulis, 2006); фортепіанному циклу Р. Гана з чотирьох п'єс-портретів художників присвятив свою наукову розвідку Ніколя Вардон (Vardon, 2008), зосередившись на феномені синтезу мистецтв; до вивчення елементів орієнталізму, якими наповнена друга частина циклу «*Le Rossignol Éperdu*» – «*Orient*», звернувся Норіто Ірей (Irei, 2012). Проте існують праці, присвячені іншим жанрам творчості композитора: балет Рейнальдо Гана став предметом розгляду у статті Девінії Кедді (Caddy, 2008), на камерно-вокальних мініатюрах зосереджується Ноемі Карачсоні (Karácsony, 2019). Окремі праці охоплюють більш широке коло питань. Зокрема, у статті Томаса Кабіша (Kabisch, 2008) феномен творчості Р. Гана досліджується у контексті культури *Belle Époque*; у колективній монографії «*Reynaldo Hahn: Un éclectique en musique*» за редакцією Філіпа Блея (Blay, 2015) творчість композитора розглядається як приклад еkleктичного поєднання музичних стилів із наголосом на її значенні в культурному житті Франції кінця XIX – початку XX століття. Інтерпретаційний вектор, зокрема фортепіанної творчості, вивчається у працях Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020) та Н. Рябухи (Рябуха, 2004), і саме він спрямовує дослідницьку увагу в межах цієї статті.

**Метою** статті є формування цілісного уявлення про інтерпретаційний вимір сольних фортепіанних творів Р. Гана шляхом аналізу публікацій і релізів, представлених у медіапросторі, а також виявлення та обґрунтування основних підходів до інтерпретації фортепіанного доробку композитора через зіставлення двох незалежних аудіозбірок, які містять повний корпус фортепіанних творів митця.

**Методологія дослідження.** У якості основних методів дослідження вибрано історичний (із використанням хронологічного принципу та елементів кількісного аналізу), компаративний та інтерпретаційний.

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

За життя композитора ноти його творів користувалися значним попитом і публікувались у періодичних виданнях, про що свідчить значна кількість збережених документів того часу. Проте в той період вже відзначається зміна формату поширення музики і власне музикування. Про це йдеться у дослідженні Жана-Крістофа Етьєна (Jean-Christophe Etienne), присвяченого фортепіанній творчості Рейнальдо Гана. Автор зазначає: «Поza концертами, любитель музики завжди вчився пізнавати її, граючи партитури, редакції опер, камерні і симфонічні твори; потім, з початком ХХ сторіччя, технічний прогрес сприяв пасивності меломана, який все більше і більше замінював різноманітні партитури і транскрипції на радіо, потім на пластинки та інші доступні йому засоби»<sup>1</sup> (Etienne, 1981: 23). Далі автор наводить свідчення самого Рейнальдо Гана, які він писав у «Thèmes variés» («Різних темах»): «Прекрасні музичні виконання минулих років у приватних будинках замінюються Т.С.Ф. (*Télégraphie sans fil*, тобто “радіо”) або фонографом» (там само).

Той факт, що вже в першій половині ХХ століття творчість Р. Гана поступається місцем новій музиці, дослідник Ф. Блей пояснює тим, що композитор є надто еклектичним і формалізованим, що заважає сприймати його серйозно. Автор також зазначає, що образ Гана

---

<sup>1</sup> Український переклад тут і далі (з французької та англійської мов) здійснено автором статті.

у свідомості сучасників набуває стереотипних рис «митця кінця століття, дотепного і вишуканого, з блискучим розумом, який не встигає за естетичними зламами ХХ століття» (Blay, 1997: 41).

Утім дослідник наголошує, що останні записи та постановки, на його думку, свідчать про нове відкриття постаті Р. Гана – композитора, який колись вважався авторитетом у музичному мистецтві, але вже у ХХ столітті почав асоціюватися із архаїчним естетичним світом і смаками (там само). Отже, можна дійти висновку, що на початку ХХ століття творчість композитора поступалася новим музичним течіям і навіть вважався застарілою, відходячи на другий план. Проте, як засвідчив Ф. Блей, вже ближче до нашого часу інтерес до безтурботної та часом еkleктичної музики Р. Гана почав повертатися.

Жак Деполіс, автор статті «Недооцінений французький композитор: Рейнальдо Ган» (Deraulis, 2006), розмірковуючи над причинами забуття митця, стверджує, що композитор прекрасно орієнтувався в музиці, що стала провідною після Другої світової війни, оскільки читав будь-яку партитуру так само легко, як і книгу. Дослідник підкреслює, що Р. Ган розумівся і на додекафонії, проте жодні нові течії не переконали його пристати до них. За його словами, Р. Ган свідомо обирав музику, яку можна визначити як класичну, здатну зачарувати слухача з перших нот, без попередніх неодноразових прослуховувань. Саме через цей вибір митця було відсунуто на другий план, як і деяких інших французьких композиторів-сучасників Р. Гана. Ж. Деполіс зауважує, що можна сперечатися з приводу того вибору, який здійснив Р. Ган, «але відстороняти композитора під приводом того, що він обрав мелодичну і тональну сфери, – значить позбавляти себе можливості почути твори, письмо яких якщо і не є новаторським, то принаймні є дуже якісним, і які здатні приносити величезну музичну радість» (там само: 308). Виходчи із зауважень дослідника, можна дійти висновку, що Р. Ган залишався переконаним і стійким представником свого часу, й у період між двома війнами продовжував нести у світ естетику Прекрасної епохи, яка не знаходила підкріплення у навко-

лишній дійсності і, можна сказати, була недоречною. Ця обставина стала однією з причин, через які композитор опинився в тіні.

Найбільше постраждала фортепіанна спадщина митця. Ж.-К. Етьєн зазначає: «Ми знаємо його [*Р. Гана*] оперети, його “Мелодії”, але ігноруємо його фортепіанну музику» (Etienne, 1981: 1). Н. Ірей підкреслює, що в Америці фортепіанні твори Р. Гана були фактично невідомі аж до 2001 року, доки американський піаніст Ерл Вайлд (Earl Wild) не записав збірку, яка складалася з 53 мініатюр-поєм для фортепіано під спільною назвою «*Le Rossignol Éperdu*» («Знавісний соловей») (Irei, 2012: 1). Запис Е. Вайлда був першим, що включав усі чотири частини циклу.

Отже, першим інтерпретатором своїх творів, природно, був сам Р. Ган. Ж. Деполіс повідомляє, що було зроблено багато записів творів композитора ще за його життя. Особливим попитом користувались вокальні твори, зокрема «Мелодії» (назва вокального циклу Р. Гана). Більшість із них створена в міжвоєнний період. Дослідник зазначає, що «існує стрічка, яку зараз важко знайти, та на якій Рейнальдо Ган співає деякі зі своїх мелодій, а також твори Ж. Масне, Ш. Гуно, Ж. Бізе, Ж. Оффенбаха і навіть В. Моцарта. Більшість записів цього періоду доступні лише у великих фонотеках та архівах радіо» (Depaulis, 2006: 308). Однак завдяки старанням любителів музики та колекціонерів, які оцифровують старі платівки та публікують їх у медіапросторі, нині стає можливим прослухати деякі із цих рідкісних записів.

Один з них, пісні «*Che pescà*» («Який сором!») з вокального циклу Р. Гана «Венеція» зроблено в 1919 році. Цей аудіозапис є унікальним тим, що композитор представлений на ньому одночасно як співак і акомпаніатор. Також записані арія «*Un'aura amorosa*» з опери В. А. Моцарта «*Così fan tutte*», пісня Е. Шабріє «*L'île heureuse*» («Щасливий острів»), «*Aimons-nous*» («Ми любимо») Ш. Гуно, арія Зурги з опери Ж. Бізе «Шукачі перлів» («*Les pêcheurs de perles*») 1927 року, декілька записів без вказівки назв виконуваних творів. Існують і інші записи подібного плану, серед яких виконання Р. Ганом

фрагменту з опери-*buffa* Ж. Оффенбаха «*Les charbonniers et les fariniers*» («Вугляри та мірошники»), зроблений у 1927 році. І хоча серед наведених записів відсутні твори для фортепіано, проте вони значно полегшують розуміння стилевих засад музики композитора, а також дають уявлення про бачення звукообразу інструмента Р. Ганом та його підхід до інтерпретації власних композицій. У згаданих вище записах одразу привертає увагу слухача театральність виконання, майстерне передання характеру твору, агогічна свобода.

Існує й запис 1937 року, де Рейнальдо Ган акомпанує іншому співаку – Артуру Ендрезу – свою пісню «Phyllis» («Філіс») з вокального циклу «*Etudes latines*» («Латинські етюди»). Поруч із цим, є й інший запис, на якому Ган презентує інструменти оркестру. Ця платівка, записана 1935 року, є доповненням до збірки «*L'initiation à la Musique*» («Посвята в музику») для любителів музики і радіо. Також опубліковано запис 1935 року, де під керівництвом композитора звучить його сюїта для камерного оркестру із семи частин «*Le Bal de Béatrice d'Este*» («Бал Беатріче д'Есте»).

Щодо виконавських версій фортепіанних творів Р. Гана зауважимо, що їх існує не так багато, але динаміка їх появи свідчить про те, що останніми часами відбувається відкриття наново творчої спадщини композитора. Наприклад, у 1981 році Ж.-К. Етьєн, шукаючи наявні на той час платівки з виконанням фортепіанних творів Р. Гана, зазначив: «дискографія Рейнальдо Гана і без того досить обмежена, а його твори для фортепіано, як ми розуміємо – тим більш» (Etienne, 1981: 140). Далі він згадує три записи, які йому вдалося віднайти в Національній фонотеці Франції («*La phonothèque nationale*») в Парижі. Перший – фортепіанна мініатюра № 16 «Мрії принца Англантіна» («*Les rêveries du Prince Églantine*») з циклу «*Le Rossignol Éperdu*» у виконанні бразильсько-французької піаністки Магди Тальяферро (1893–1986), датований 1970 роком. У її ж виконанні існує запис Сонатини для фортепіано C-dur, датований 1907 роком. Третій запис, датований 1960 роком – фортепіанні Етюди Р. Гана у виконанні французького піаніста, композитора та педагога Жана Дуайєна (1907–

1982). Дослідник перелічує й інші доступні на той момент записи: це Концерт № 1 для фортепіано з оркестром у виконанні М. Тальяферро під орудою композитора (запис 1930 року); цикл п'єс «Портрети художників» у виконанні французького піаніста Жана Мартіна (1927–2020), записаний у 1972 році; а також збірка, записана 1976 року французьким піаністом Бернардом Рінгесеном (н. 1934), що складається з двох п'єс циклу «Знавісний соловей», Вальсу № 9, Етюдів № 1 та першої п'єси «Портрет» із циклу «*Juvenilia*» («Юнацький»).

Проаналізувавши дискографію фортепіанної творчості Р. Гана (Reynaldo-Hahn.net, n.d.), включно з Концертом для фортепіано з оркестром, ми виокремили такі тенденції.

По-перше, увагу привертає динаміка публікацій записів, яка свідчить про зростання майже з кожним десятиліттям інтересу до творчості композитора:

- 1960–1980 роки: 3 платівки;
- 1981–1990 роки: 5 платівок;
- 1991–2000 роки: 6 платівок;
- 2001–2010 роки: 6 платівок;
- 2011–2020 роки: 14 платівок;
- 2021–2023 роки: 2 платівки.

По-друге, серед усього розмаїття фортепіанного спадку композитора найбільш часто повторюваними творами в його дискографії є: цикл мініатюр «Портрети художників» та цикл з 53 поем «*Le Rossignol Éperdu*». Тобто наведена статистика записів фортепіанних творів Р. Гана може свідчити вже про певну виконавську традицію.

Серед усіх платівок, представлених на вебпорталі, найбільшу увагу на сьогодні привертають дві збірки записів, у яких вперше зібрано всі фортепіанні композиції Р. Гана (крім Концерту для фортепіано з оркестром). Для дослідження вони цікаві передусім подібністю задуму – зібрати саме повну колекцію фортепіанних творів митця, – а також тим, що записані вони піаністами однієї епохи та видані майже в один час.

Першою вийшла у світ платівка з фортепіанних творів Р. Гана у виконанні італійської піаністки Крістіни Аріаньо (Ariagno, 2023); рік першого релізу – 2012. Збірка складається з чотирьох CD-дисків та одного DVD, яким у 2015 році було доповнено цей комплект. До DVD-диску увійшов документальний фільм про Р. Гана, створений дослідником творчості композитора – Ж.-К. Етьєном.

Другу збірку (яка також складається з чотирьох CD-дисків) видано у 2015 році; у ній фортепіанна творчість Р. Гана представлена іншим італійським піаністом – Алессандро Дельяваном (Deljavan, 2023). Загальна тривалість звучання збірки – 5 годин і 18 хвилин, її можна знайти у вільному доступі на платформі *YouTube*, на відміну від попередньої. На обкладинці збірки деякі твори виконавець відмічає як такі, що звучать уперше, а саме: «*Pièce de Lecture à Première Vue (Improvisazione)*» («Читання п'єси з першого погляду»), «*Canon dans le mode Phrygien*» («Канон у фрігійському ладі»), «*Réverie*» («Мрійливість»), «*La danse de Dorimène*» («Танець Дорімени»), «*Les jeunes lauriers, marche militaire*» («Молоді лаври, військовий марш»), транскрипція «*Manon, fille galante: Prelude et Entr'actes*» («Манон, галантна дівчина: Прелюдія і антракти»). Саме ці твори відрізняють збірку А. Дельявана від збірки К. Аріаньо, а також виконані ним «Два етюди», які відсутні в записі піаністки. Проте вона виконала такі твори, як «*Contour mélodique improvisé en voiture ouverte*» («Імпровізований мелодичний ескіз у відкритому автомобілі»), «*Avant l'Homage des Poètes*» («Перед вшануванням поетів»), та аранжування пісні Р. Гана для фортепіано «*D'une prison*» («Із в'язниці»), які відсутні у платівці А. Дельявана.

Що ж надихнуло сучасних нам музикантів майже в один і той же час настільки глибоко зацікавитися творчістю композитора, який до сьогодні вважався митцем «другого ешелону»? Пропонуємо розглянути так звані «бек-каталоги» виконавців.

Не занурюючись у деталі біографії Крістіни Аріаньо, перейдемо до перегляду платівок, що передували збірці з усіма фортепіанними творами Р. Гана. Перша платівка вийшла 1993 року під назвою «Саті –

Пуленк – Дебюсі – Равель – Париж на початку століття». У 1999-му піаністка випускає «Повне зібрання камерної музики з фортепіано Клода Дебюсі», що варто відзначити як перший досвід релізу повного зібрання творів. У 2000 році у світ виходить збірка музики для фортепіано, арфи та голосу французької композиторки та учасниці «Шістки» – Жермен Тайфер, а у 2003 – знову збірка творів Тайфер для скрипки, віолончелі і фортепіано, та окремо – збірка фортепіанних творів цієї ж композиторки. У 2008 році видано збірку фортепіанних творів французького композитора Луї Обера, який, як і Ган, перебуває в тіні інших французьких композиторів свого часу та є маловиконуваним. У 2010 році записано збірку вибраних фортепіанних творів французьких композиторів: К. Дебюсі, Е. Саті, Л. Буланже, Д. Мійо, М. Равеля, Ж. Тайфер, Ф. Пуленка та Ж. Ібера. Однією з наймасштабніших робіт піаністки, а також такою, що передує збірці з музикою Р. Гана, є видання повної колекції фортепіанних творів Е. Саті (2011). Ця колекція містить шість CD-дисків, останній з яких присвячено лише твору «Vexations». І поки що останньою на сьогодні є збірка з творами Р. Гана.

Авжеж, стає зрозумілим, що виконання цієї збірки не є випадковим, оскільки усі платівки, записані Крістіною Аріаньо, містять твори лише французьких композиторів і лише конкретного періоду, а саме – межі XIX–XX століть, до якого належить і Рейнальдо Ган. Поруч із флагами французької музики цього періоду – К. Дебюсі, М. Равелем, Ф. Пуленком, – піаністка записує твори менш популярних серед виконавців композиторів, таких як Ж. Тайфер, Л. Обер, Л. Буланже та Р. Ган. Отже, можна дійти висновку, що метою піаністки, крім дослідження музики митців цього періоду, є популяризація їхньої творчості, що засвідчують платівки саме з *повними* зібраннями їхніх фортепіанних чи камерних творів (камерних – К. Дебюсі (1999), фортепіанних (2003) та камерних(2008) – Ж. Тайфер, фортепіанних – Л. Обера (2008) та Е. Саті (2011)). Отже, зібранню творів Р. Гана вже передували досвід інтерпретації цілих циклів фортепіанних та камерних творів композиторів, а не лише вибраних п'єс.

Шлях Алессандро Дельявана є не менш цікавим з погляду наявності в ньому передумов до запису повної колекції фортепіанних творів Р. Гана. Дискографія виконавця доволі обширна та різноманітна, а також постійно оновлюється новими платівками.

Першим аудіоальбомом, що міститься в розділі «Дискографія» на персональному вебсайті піаніста, є запис виконання програми з конкурсу Вана Кліберна (2009) з творами Й. Гайдна, Ф. Ліста, Ф. Шуберта, О. Скрябіна, а також сучасного американського композитора Мейсона Бейтса. У 2012 році вийшла платівка з повним зібранням етюдів британського композитора Йоган Баптіста Крамера, яку А. Дельяван записав разом з двома іншими піаністами. У 2013 році – збірка з вибраними творами французького композитора XIX століття Шарля Алькана, чия музика, подібно до творчості Р. Гана, майже протягом століття була поза концертним репертуаром піаністів (не в останню чергу завдяки своїй складності). На платівці 2013 року із записом програми ще одного конкурсу В. Кліберна серед інших (Ф. Мендельсон, Л. Бетховен, Й. Бах, Ф. Шопен, А. Дворжак), привертають увагу такі імена, як Антоніо Солер, іспанський композитор межі Бароко і Класицизму (який також був наново відкритий після майже 200 років забуття), та Крістофер Теофанідіс – американський композитор. Цього ж року опубліковано повне зібрання фортепіанних тріо Йоганна Непомука Гуммеля, якого також не дуже часто можна почути у концертних залах. У 2014 році піаніст видає запис Сонати Ф. Шуберта, музики Й. Брамса і Р. Шумана для кларнета з фортепіано, а також платівку з фортепіанною музикою Е. Саті «Гімнопедії та інші твори». Також у рік публікації повного зібрання фортепіанних творів Р. Гана виходить і збірка «*Piano Favourites*», куди увійшла музика Ф. Ліста, Й. Брамса, К. Дебюсі, М. Равеля, Е. Саті та Дж. Гершвіна. Поряд з ними, з'являється збірка з фортепіанними творами ще одного маловідомого французького скрипаля і композитора, Бенжамена Годара, твори якого до середини XX століття фактично вийшли з класичного репертуару, а інтерес до них, подібно інтересу до музики Р. Гана,

з'явився на межі ХХ–ХХІ століть. У той же період виходять платівки з повним зібранням вальсів і етюдів Ф. Шопена.

Отже, аналіз дискографії А. Дельявана дає змогу виокремити такі особливості: зацікавленість піаніста творами маловиконуваних композиторів (Й. Б. Крамер, Ш. Алькан, А. Солер, Б. Годар, Й. Н. Гуммель; серед сучасних – М. Бейтс, К. Теофанідіс); тяжіння до запису циклів або повного зібрання творів (повне зібрання Етюдів Й. Б. Крамера, фортепіанних тріо Й. Гуммеля, фортепіанних творів Б. Годара, Вальсів та Етюдів Ф. Шопена); наявність записів французьких композиторів (Ш. Алькан, Е. Саті, К. Дебюсі, М. Равель, Б. Годар).

Отже, простеживши через дискографію творчий шлях кожного з піаністів, можна виокремити певні спільні та розбіжні тенденції, що передували запису та публікації повного зібрання фортепіанних творів Р. Гана.

Зазначимо, що, попри те, що К. Аріаньо займалась дослідженням та інтерпретацією французької музики межі ХІХ–ХХ століть, до творчості Р. Гана вона не прийшла поступово, це був її перший досвід, і відразу такого значного масштабу. А. Дельяван також не мав попередніх записів хоча б одного фортепіанного твору Р. Гана до того, як здійснив запис їх повного зібрання.

Також можна помітити, що обох виконавців об'єднує цікавість до популяризації творчості маловідомих або забутих композиторів. При цьому, якщо К. Аріаньо виявляє спрямованість виключно на музику французьких композиторів, то у А. Дельявана, попри присутність творів французьких композиторів серед його записів, такої тенденції не спостерігається.

Піаністів об'єднує й намір записувати повні зібрання та цикли творів композиторів. Цей досвід буде корисно враховувати при аналізі інтерпретацій ними творів Р. Гана, оскільки він дозволить глибше зрозуміти бекграунд, контекст, на який спираються виконавці.

Для зіставлення інтерпретаційних підходів К. Аріаньо та А. Дельявана до фортепіанної музики Р. Гана було проаналізовано п'єси одного з найпопулярніших та наймасштабніших фортепіанних циклів

композитора – «*Le Rossignol Éperdu*» (як вже йшлося, він містить 53 мініатюри-поєми). Було виявлено загальні тенденції у підходах піаністів до інтерпретації циклу, які демонструють її відмінності, проявляючись тією чи іншою мірою в кожній із п'єс.

Отже, для А. Дельявана характерні: перевага більш жвавих темпів, наскрізний драматургійчний розвиток; плавність ведення мелодичної лінії, м'яке туше; стриманість, споглядальність, задумливість, медитативність. Грі піаніста притаманне ліричне, філософське начало; домінуючим є меланхолійний настрій.

У К. Аріаньо переважають більш яскраві темброві фарби, контрастність, більш активна атака звуку, їй властиві темпова гнучкість, стрімкість. У її інтерпретації присутні грайливість, невимушеність, що корелюють з програмним епітетом («знавіснілий») у назві циклу. Переважає радісний, часом піднесено-мрійливий емоційний стан. Характерною для її виконання є театральність, а також значно ширший динамічний діапазон та більша яскравість висвітлення образної сфери п'єс циклу. Утім зустрічаються й такі номери, що інтерпретуються піаністами без значних відмінностей.

Отже, на прикладі двох виконавських версій циклу «*Le Rossignol Éperdu*» («Знавіснілий соловей») можна окреслити два підходи до його інтерпретації: лірико-філософський або філософсько-споглядальний, що є свого роду інтроспекцією, та драматично-експресивний, спрямований на захоплення уваги слухача. Водночас підкреслимо, що поява масштабних проєктів, присвячених музиці Р. Гана, є переконливим свідченням зростання інтересу як до його музичної спадщини, так і до постаті самого композитора. Цей процес підтверджує й позитивна динаміка публікацій у медіапросторі, що охоплюють як нещодавно віднайдені, ще не оприлюднені твори композитора, так і цифрові версії найперших відомих записів, зокрема авторських.

### **Висновки.**

У статті було здійснено спробу окреслити інтерпретаційний вимір фортепіанної творчості Рейнальдо Гана, яка, незважаючи на свою мистецьку й культурну цінність, і досі залишається на периферії вико-

навської практики та музикознавчих досліджень. Аналіз динаміки публікацій і релізів у медіа-просторі продемонстрував, що протягом останніх десятиліть інтерес до творчої спадщини Р. Гана зростає. Цьому сприяють як цифрові перевидання ранніх, зокрема авторських записів, так і публікації нещодавно віднайдених творів. Водночас сучасна виконавська практика демонструє появу масштабних проєктів, у центрі яких – повне зібрання фортепіанних творів композитора.

Дослідження дискографії Крістіни Аріаньо та Алессандро Дельявана показало низку спільних передумов створення комплектів з аудіозаписами всіх сольних фортепіанних творів Р. Гана: відсутність попереднього звернення до його музики; інтерес до постатей мало-відомих або недооцінених композиторів; прагнення до реалізації масштабних дискографічних проєктів, зокрема повних зібрань творів. Однак виявлені й суттєві розбіжності, що формують різні інтерпретаційні стратегії: Аріаньо зосереджує увагу на французькому музичному контексті, а її виконавський стиль вирізняється драматично-експресивною спрямованістю, тоді як у Дельявана простежується лірико-філософське, споглядальне начало, яке тяжіє до інтроспекції та меланхолійної медитативності.

На рівні загального огляду виконань циклу «*Le Rossignol Éperdu*» з 53 мініатюр було виокремлено два провідні інтерпретаційні напрями. Для К. Аріаньо характерна театральність, динамічна контрастність, широта тембрової палітри, темпова гнучкість і яскравість, що асоціюються з програмною назвою твору. Натомість А. Дельяван прагне до плавності мелодичної лінії, м'якості туше, стриманої ліричності й філософської зосередженості, що створює цілісний образ внутрішнього споглядання. Таким чином, попереднє зіставлення записів дає підстави виокремити дві відмінні, проте взаємодоповнювальні виконавські моделі – драматично-експресивну та лірико-філософську, що становлять лише початковий крок до осмислення ширшого спектра інтерпретацій.

Окремо зазначимо, що наразі тенденції до відкриття та популяризації фортепіанної спадщини Р. Гана властиві передусім франкомов-

ному та англомовному середовищам. В українському культурному контексті постать композитора все ще лишається малознаною, а його фортепіанні твори майже не потрапляють у виконавський та дослідницький обіг.

**Перспективи дослідження.** Представлене дослідження є першим кроком до системного вивчення інтерпретаційного виміру фортепіанної творчості Рейнальдо Гана. Перспективним є подальший поглиблений аналіз виконавських версій інших фортепіанних творів композитора, що дозволить побудувати більш детальну концепцію інтерпретації його музики. Особливо актуальним є завдання інтеграції творчої спадщини митця в український музично-виконавський простір, що сприятиме її глибшому осмисленню та збагаченню сучасної інтерпретаційної практики.

## ЛІТЕРАТУРА

- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Номо interpretatus в музичному мистецтві ХХ–початку ХХІ століть*. Харків: Факт.
- Рябуха, Н. О. (2004). *Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ–ХХ століть)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.
- Ariagno, C. (Performer). (2023). Hahn: Works for piano solo [Product page with audio samples]. *Presto Music*. <https://www.prestomusic.com/classical/products/8028555--hahn-works-for-piano-solo>
- Blay, P. (Ed.). (2015). *Reynaldo Hahn: un eclectique en musique*. Arles: Actes Sud / Palazzetto Bru Zane.
- Caddy, D. (2008). On Ballet at the Opera, 1909–14, and La fête chez Thérèse. *Journal of the Royal Musical Association*, 133(2), 220–269. <https://doi.org/10.1093/jrma/fkn003>
- Deljavan, A. (2023). Hahn: Complete Piano Music. *YouTube*. [https://youtu.be/3QklPU06OCI?si=QyfJk\\_HbluTrdsDA](https://youtu.be/3QklPU06OCI?si=QyfJk_HbluTrdsDA)
- Depaulis, J. (2006). Un compositeur français sous-estimé : Reynaldo Hahn.). *Fontes Artis Musicae*, 53(4), 263–308.
- Etienne, J. (1981). *L'Œuvre pour piano de Reynaldo Hahn*. (Master's thesis). Université Toulouse Le Miral. Toulouse, France.

- Irei, N. (2012). *French Orientalism in Reynaldo Hahn's Series "Orient" from "Le Rossignol Eperdu"*. (Doctoral thesis). University of Miami. Coral Gables, FL.
- Kabisch, T. (2008). Music in saloon: Convention and nuances. *Musiktheorie*, 23(2), 110–140.
- Karácsony, N. (2019). The relationship between poetry and music in the melodies of Reynaldo Hahn. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 64(2), 189–200. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2019.2.10>
- Reynaldo-Hahn.net. (n.d.). *Discographie*. <https://reynaldo-hahn.net/Html/discographie.htm>
- Vardon, N. (2008). *Portraits de peintres: d'après les poèmes de Marcel Proust et la musique de Reynaldo Hahn: une tentative d'union entre les arts* (Master's thesis). Université Paris IV – Sorbonne, Paris.

## REFERENCES

- Blay, P. (Ed). (2015). *Reynaldo Hahn: un eclectique en musique [Reynaldo Hahn: An eclectic in music]*. Arles: Actes Sud / Palazzetto Bru Zane [in French].
- Caddy, D. (2008). On Ballet at the Opera, 1909–14, and La fête chez Thérèse. *Journal of the Royal Musical Association*, 133(2), 220–269. <https://doi.org/10.1093/jrma/fkn003> [in English].
- Deljavan, A. (2023). Hahn: Complete Piano Music [Video]. *YouTube*. [https://youtu.be/3QklPUO6OCI?si=QyfJk\\_HbIuTrdsDA](https://youtu.be/3QklPUO6OCI?si=QyfJk_HbIuTrdsDA) [in English].
- Depaulis, J. (2006). Un compositeur français sous-estimé: Reynaldo Hahn [An underrated French composer: Reynaldo Hahn]. *Fontes Artis Musicae*, 53(4), 263–308 [in French].
- Etienne, J. (1981). *L'Œuvre pour piano de Reynaldo Hahn [The piano works by Reynaldo Hahn]*. (Master's thesis). University of Toulouse Le Mirail, Toulouse, France] [in French].
- Irei, N. (2012). *French Orientalism in Reynaldo Hahn's series "Orient" from "Le Rossignol Éperdu"*. (Doctoral thesis). University of Miami, Coral Gables, Florida [in English].
- Kabisch, T. (2008). Music in saloon: Convention and nuances. *Musiktheorie*, 23(2), 110–140 [in English].
- Karácsony, N. (2019). The relationship between poetry and music in the melodies of Reynaldo Hahn. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 64(2), 189–200. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2019.2.10> [in English].
- Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo interpretatus in the musical art of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].

- Reynaldo-Hahn.net. (n.d.). *Discographie*. <https://reynaldo-hahn.net/Html/discographie.htm> [in French].
- Riabukha, N. O. (2004). *The miniature as a phenomenon of musical culture (based on piano works of Ukrainian composers of the late 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Vardon, N. (2008). *Portraits de peintres: d'après les poèmes de Marcel Proust et la musique de Reynaldo Hahn: une tentative d'union entre les arts [Portraits of painters: After the poems of Marcel Proust and the music of Reynaldo Hahn: An attempt at a union between the arts]*. (Master's thesis). Université Paris IV – Sorbonne. Paris [in French].

### ***Ivan Lohvin***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 postgraduate student,  
 the Department of Interpretation and Music Analysis  
 e-mail: ivan-logvin@ukr.net  
 ORCID iD: 0009-0002-9544-0668

## **The interpretative dimension of R. Hahn's piano creativity**

**Statement of the problem.** *Reynaldo Hahn (1874–1947) is a French composer of the “Belle Époque” who remained in the shadow of his contemporaries for a long time, and his piano legacy, in particular, is insufficiently studied both in the scientific and performing context. The lack of an established interpretative tradition and systematized information about the available performing versions has led to a limited presence of his compositions in concert practice and the media space. The issue of identifying approaches to interpreting Hahn's music is becoming particularly relevant, as it opens up the opportunity for performers and researchers not only to more deeply understand Hahn's individual style, but also to reassess his role in the context of French musical culture of the early 20<sup>th</sup> century.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the article is to form a holistic view of the interpretative dimension of Reynaldo Hahn's piano creative work by analysing the existing media publications and releases, as well as to identify the main approaches to the interpretation of his piano compositions by comparing two independent complete audio collections – by Italian pianists Cristin Ariagno and Alessandro Dellavan. The methodological basis is based on historical (using the chronological principle and elements of quantitative analysis), comparative and interpretive methods. The historical approach allowed us to trace the dynamics*

*of the spread of interpretations of R. Hahn's piano compositions in a time perspective and to analyse the back catalogues of performers, while the comparative method provided the possibility of a detailed comparison of two performing versions. The interpretive method made it possible to identify semantic, stylistic, and expressive features in the performers' interpretation of Hahn's works. The scientific novelty lies in the fact that the interpretative dimension of R. Hahn's piano creative work for the first time has become the subject of scientific attention not only in the Ukrainian, but also in the international musicological context.*

**Results and conclusions.** *The article presents the releases of R. Hahn's piano music available in the media space and traces the dynamics of their spreading over time. A comparison of the releases of the complete collection of R. Hahn's piano compositions performed by Cristina Ariagno and Alessandro Dellavan allowed us to outline the artistic orientations of the pianists and the differences in their interpretations. Cristina Ariagno demonstrates an approach that can be characterized as dramatic-expressive: her interpretation is distinguished by active tempo movement, contrasting dynamics, bright sound colours, psychological tension and emotional rhetoric. Instead, Alessandro Dellavan chooses a lyrical-philosophical or contemplative type of interpretation, preferring chamberness, inner concentration and meditative sound. His interpretation is distinguished by a delicate touché, a subtle gradation of dynamics, which emphasizes the philosophical depth and shades of intimacy inherent in Hahn's music. Both artists share a desire to popularize little-known composers, but their stylistic vectors differ: Ariagno focuses mainly on the French repertoire, while Dellavan's interests have a wider range. The results obtained open the way for further musicological research into the piano legacy by R. Hahn, as well as their practical mastery by pianists-performers.*

**Keywords:** *Reynaldo Hahn's creativity, piano creative work, performing arts, interpretation, interpretative dimension, French composer.*

*Стаття надійшла до редакції 30.06.2025,  
рекомендована до друку 14.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.*

УДК 780.616.432.082.4  
DOI 10.34064/khnum1-76.05

### **Чернявська Маріанна Станіславівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи,  
професор кафедри спеціального фортепіано  
e-mail: pianokisa@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-8379-5536

### **Ван Сяо**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики  
e-mail: 785646176@qq.com; ORCID iD: 0009-0003-9232-6234

## **Втілення принципу програмності у фортепіанному концерті «Жовта ріка»**

*Статтю присвячено висвітленню ролі програмності у фортепіанному Концерті «Жовта ріка» – одному з найбільш яскравих, визнаних у світовому масштабі творів групи китайських композиторів. Художня програма, закладена у творі, стала способом «легалізації» західного інструмента фортепіано в умовах політичних репресій, що актуалізує осмислення цього твору в аспекті втілення в ньому принципу програмності як важливої риси музичного мислення. Водночас твір збагатив музичне мистецтво глибоко своєрідним утіленням образу природи, зокрема, величної річки Хуанхе. Кожну із чотирьох частин Концерту можна представити як окрему програмну поему для фортепіано з оркестром, відзначену філософсько-символічним типом програмності, що втілює через образи природи грандіозний національний епос, який уособлює образ Китаю, його тисячолітню історію, стійкість народу під час війни та культурного гноблення. Програмність виявляє в Концерті національно характерні ознаки, стає провідним фактором у розумінні їх своєрідних ідейно-змістовних і музично-мовних аспектів, впливає на структуру й темброву драматургію твору.*

**Keywords:** фортепіанний концерт «Жовта ріка»; типи програмності; музичний образ; звукообразальність; фортепіанні виконавські прийоми; китайські традиційні інструменти; оркестр.

### **Постановка проблеми.**

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



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

Фортепіанний концерт «Жовта ріка» (1969) – один з найяскравіших, визнаних у світовому масштабі творів ХХ століття, написаний на основі однойменної кантати Сі Сінхая (*Xian Xinghai*) колективом відомих китайських музикантів Ін Чензуном (*Yin Cheng-zong*), Лі Жонгом (*Liu Zhuang*), Чу Ванхуа (*Chu Wang-hua*), Шень Ліхонгом (*Sheng Li-hong*), Хсу Фейксіном (*Xu Fei-xing*) і Ши Шуксенгом (*Shi Shu-cheng*). Інтерес до образу Жовтої Ріки (Хуанхе), що здавна вважалася символом Китаю, у різних жанрах музичної творчості був первинно зумовлений виникненням літературного архетипу, який став його своєрідною поетичною моделлю. На різноаспектне втілення образу величної річки Хуанхе суттєво вплинуло літературне першоджерело – поема «Жовта ріка» Гуана Вейрана (*Guang Weiran*). Поява фортепіанного концерту в епоху Культурної революції, коли західна музика була під забороною, робить його унікальним культурним артефактом, «полем боротьби» за культурну ідентичність. З офіційним закінченням Культурної революції в 1976 році фортепіанний концерт «Жовта ріка», «як і всі інші твори, прем'єри яких відбулися протягом 1966–1976 років, був виключений з усіх китайських концертних програм» (Chen Shing-Lin, 1995: 3). У цей час Концерт зберіг певну популярність за межами Китаю, а потім, у кінці 1980 років, знову повернувся на батьківщину, посівши чільне місце в китайській музичній культурі. *Актуальність* цього дослідження зумовлена необхідністю осмислення фортепіанного концерту «Жовта ріка» в аспекті втілення в ньому принципу програмності як важливої риси музичного мислення. Це сприятиме розумінню його художньої концепції, що дасть виконавцю змогу краще розкрити музичний зміст і відтворити композиційну структуру твору.

**Останні дослідження і публікації за темою статті.** Програмність у музичному мистецтві перебуває у фокусі західноєвропейських вчених від початку ХХ століття й до сьогодні. Зокрема, автори перших фундаментальних наукових досліджень програмності в музиці (F. Niecks, 1907; O. Klauwell, 1910) намагалися дати визначення цього явища, дослідити його витoki та подальший розвиток протягом попередніх століть. Основу вивчення цього феномена складали аспекти

диференціації абсолютної та програмної музики, визначення, для чого композитор звертається до літературного або живописного матеріалу у своїй творчості, яким чином у музиці втілюються позамузичні ідеї тощо. Історичний каталог програмної музики XVI–XIX століть, запропонований Ф. Ніксом, презентується автором через її всеосяжність як «внесок у історію музичної виразності» (Niecks, 1907: 10). Її розвиток учений пояснює прагненням композиторів втілити у своїх творах «те, що хвилює серце і розум» (там само: 545). При цьому програма повинна стати не тільки інструментом власного натхнення митця, а й ключем для слухача – «до незрозумілих таємничих речей, які він чує» (там само: 550). Згодом дослідники звужують ракурс вивчення програмності до суто інструментальної музики (Orrey, 1975), розглядають підкатегорії «мовчазних» або «прихованих» програм у цьому жанрі (Floros, 1982), залучаючи твори композиторів XX століття (Petersen (ed.), 1983).

Монографія Дж. Крегора (2015) – одна з останніх фундаментальних наукових праць, що охоплює кілька значних аспектів вивчення програмної музики. Автор, як і його попередники, вибирає переважно хронологічний принцип огляду матеріалу, доповнюючи його обговоренням естетичних, філософських, композиційних та інших концептуальних питань, пов'язаних із програмністю у музичному мистецтві «“довгого” XIX століття, 1789–1914» (Kregor, 2015: 22). Розуміючи музику як засіб вираження й носій фіксованого значення, Дж. Кregor намагається пояснити розквіт програмності в той час «прагненням діалогу з іншими мистецтвами, особливо з літературою, що привело до виникнення п'єс із поетичними назвами, програмних симфоній, симфонічних поем та звукових картин. Однак, на думку критиків, ці жанрові гібриди розбавляли унікальність музики та порушували її природні, випробувані часом герменевтичні межі» (там само). У збірці за редакцією Дж. Крегора (2018) продовжено обговорення цієї теми з іншими дослідниками, які представляють різні рецепції програмної музики, розглядаючи такі аспекти, як наратив у музиці,

композиційні стратегії та позамузичні впливи, зокрема на симфонічні та інші програмні жанри.

Порівняно з європейськими дослідниками, в українському музикознавстві маємо доволі скромну за обсягом базу вивчення програмної музики, однак представлену іменами таких видатних учених, як А. Муха (1966) та Л. Кияновська (1987). У ХХІ столітті її поповнили захищені на цю тему дисертації О. Фрайт (2000), І. Борух (2020), В. Тищика (2021), тематика яких переважно зосереджена на вивченні доробку українських композиторів.

Специфіку втілення програмності в національному музичному мистецтві розробляють і китайські дослідники Хан Куо-Хуань (Han Kuo-Huang, 1978), Хуан Сяочжун (1999), Лу Цзе (2017), Лі Ян (2019), але кількість таких робіт є невеликою. Першою науковою публікацією у цьому плані стала стаття «Китайська концепція програмної музики» (Han Kuo-Huang, 1978), у якій автор розглянув основні ментальні засади, що зумовили прихильність китайських композиторів до створення програмної музики. Дослідник доводить, що в китайській культурній традиції з давніх часів різні види мистецтва були тісно пов'язані між собою. Тому й образне мислення музикантів Піднебесної «залежить від конкретних прикладів, а не абстрактних ідей» (Han Kuo-Huang, 1978: 18), отже, композитори завжди дають назви своїм творам, віддаючи перевагу чуттєво-образному, а не теоретичному підходу до розуміння музики: «Традиційний китайський інтелектуал чуйний, але стриманий» (там само).

Дослідник Хуан Сяочжун, будуючи свою концепцію на основі західної методології, проводить порівняння між китайською програмною та «абсолютною» («чистою») музикою (Хуан Сяочжун, 1999: 43). Він вважає, що між ними немає принципової різниці, оскільки «абсолютна музика», так само як і програмна, є відображенням визначеної сфери життя людей в авторському сприйнятті. І навпаки, деякі виразові засоби, характерні для програмної музики, можуть бути застосовані до «чистої» музики (там само).

З'ясуванню специфічних особливостей програмності в китайському фортепіанному сольному доробку присвячено дисертацію Лу Цзе (2017). Для цього дослідника вибирає філософсько-естетичну категорію «концепту» та похідну від неї розширену категорію «концептосфери» (Лу Цзе, 2017: 6), зазначаючи, що в національній фортепіанній музиці знайшли віддзеркалення такі концептосфери китайської культурної традиції, як природа, а також ритуально-обрядова та міфологічна складові (там само: 168).

Лі Ян (2019) досліджує поняття програмного інструменталізму на матеріалі творів для флейти соло сучасних китайських композиторів. Дослідник трактує його як «принцип художнього мислення в китайському музичному мистецтві, що базується на сукупності специфічних форм і художніх засобів, спрямованих на сконцентроване вираження внутрішнього духовного світу особистості крізь призму особливостей національної ментальності» (Лі Ян, 2019: 77).

Отже, як бачимо, у жодній з проаналізованих робіт фортепіанний концерт «Жовта ріка» не розглядається з позиції принципів програмності. Хоча, будучи створеним у складні для Китаю часи Культурної революції, цей твір не залишився історичним артефактом цієї буремної епохи, а пережив її, викликавши згодом величезний як слухацький, так і дослідницький інтерес до себе. Серед солідної кількості робіт китайських і західних дослідників (Chen Shing-Lih, 1995; Shan Bai, 2006; Jung Eian Tham, 2009; Charlton, 2012; Li Jingdi, 2014; Hu Jinghua, 2015; Chun-Ya Chang, 2017; Yan Kou, 2018), присвячених цьому легендарному твору, який «витримав» часи жорстких випробувань, питання специфіки втілення програмності не розглядалося. Цей аспект визначає **актуальність і новизну дослідження**.

**Мета статті** полягає у висвітленні ролі програмності у фортепіанному Концерті «Жовта ріка» – одному з найбільш відомих і популярних у світової аудиторії творів групи китайських авторів.

**Методологія дослідження.** У дослідженні задіяно такі *методи*: *історико-культурний* – дає змогу простежити зв'язок твору з національною традицією та політичним контекстом; *жанрово-*

*семантичний* – дозволяє виявити специфіку синтезу жанрів (кантати, концерту, сюїти, симфонічної поеми) та розшифрувати смисли, закодовані в назвах частин і музичному тематизмі; *феноменологічний* – направлений на усвідомлення індивідуального особистісного досвіду у творчості авторів (поета, композиторів, аранжувальників) і виконавців твору; *системний* – сприяє осягненню художньої цілісності твору; *виконавсько-інтерпретологічний* – дозволяє виявити механізми виконавської реалізації програмного змісту твору.

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

Програмність завжди була однією з найважливіших рис китайського класичного музичного мислення, належала в китайському мистецтві до засадничої сфери естетики та змісту. Прагнучи понятійної конкретизації, китайські музиканти створювали програмні композиції, відображаючи в них образи, зміст, етико-моральний сенс музики. У давній традиції китайської музики були тісно поєднані природа, література, інші позамузичні джерела. Програмна музика, таким чином, має розглядатися як важливий феномен синкретичного мистецтва в китайській культурній традиції, зокрема й сучасній китайській фортепіанній музиці.

Програмний образ у китайському мистецтві (наприклад, ріка, гора) – це надособистісний символ, що належить усій культурі. Емоції, що передаються, – це часто не особисті страждання автора, а «правильні» загальнолюдські почуття, узгоджені з конфуціанською етикою (патріотизм, любов до батьківщини, стійкість). Згідно з національними естетико-філософськими уявленнями, митець вважався провідником всесвітнього «Дао». Його завдання – вловити і передати об'єктивну гармонію природи та космосу, а не нав'язувати своє «я». Це породжує відчуття анонімності, колективного духу, навіть якщо твір має конкретного автора. У цьому сенсі фортепіанний концерт «Жовта ріка» є яскравим прикладом колективної творчості. Продовжуючи принципи стародавньої національної естетики, нівелювання особистісного начала митців водночас слугувало ідеям Культурної

революції, що знищувала індивідуалізм, політизуючи і контролюючи мистецтво для своїх цілей.

Першоджерело Концерту, кантата Сі Сінхая «Жовта ріка» (1939) – яскрава і вражаюча народно-драматична епопея, що посідає важливе місце в літописі китайського музичного мистецтва періоду антияпонської війни. Вона відіграла виняткову роль в історії становлення китайської музики ХХ століття і сьогодні залишається в числі кращих творів китайських композиторів. Як і однойменна кантата, Концерт став своєрідним символом національної єдності, перетвореним на «більш досконалий» варіант у час Культурної революції. Видається цікавим аналіз історії розвитку цього твору для фортепіано і симфонічного оркестру.

Видатний китайський піаніст Ін Чензун не міг прийняти того, що в часи Культурної революції було заборонено виконання музики на західних інструментах. І він пішов на сміливий і дуже ризикований крок, наважившись перекласти для фортепіано одну з революційних китайських опер «Легенда про червоний ліхтар», та протягом трьох днів виконувати цей твір разом зі співаком Лю Чаньюєм на площі Тяньаньмень, де сотні людей збиралися послухати його гри. Цей захід викликав позитивну реакцію і був ефективним, у піаніста зажеврила надія, «що, мабуть, з'явилася можливість знову грати на фортепіано в Китаї» (Li Jingdi, 2014: 133). Мадам Мао, яка відповідала за розвиток культури у той час, вирішила просувати західний інструмент, що, на її думку, став на служіння ідеям революції (там само). Тому вона доручила групі композиторів до святкування Третьої річниці Культурної революції зробити аранжування відомої кантати «Жовта ріка» з метою перетворення її на перший китайський фортепіанний концерт. Щасливий від цієї думки, Ін Чензун в листі до мадам Мао написав: «Нехай фортепіано говорить китайською мовою» (цит. за: Чжен Де-Рун, 1986: 586), на що вона відповіла піаністові: «Збережіть мелодію кантати для фортепіанного концерту, але приберіть слова» (там само).

Отже, мадам Мао прагнула отримати від музикантів більш універсальний варіант твору, вважаючи, що сила музики поширюється

за межі мови або що саму музику можна розглядати як різновид мови. Також вона була впевнена, «що залучення фортепіано має замінити або розвинути політичне послання Кантати» (Li Jingdi, 2014: 134). Західний склад інструментів, особливо сольне фортепіано, мав відповідати лозунгу Мао Цзедуна: «Нехай західні речі слугують нам» (цит. за: Li Jingdi, 2014: 135), символізуючи підкорення цих інструментів, а також ідею колективізму (як і доручення створити Концерт групи музикантів), тоді як відсутність слів – «мову поза словами, символ націоналізму» (там само).

Таким чином, завдяки винахідливості і сміливості Ін Чензуна фортепіано було «врятоване» для Китаю, хоча й з «поступками», зважаючи на політичну заангажованість мистецтва того часу. Завдяки просуванню Концерту «Жовта ріка» західне мистецтво стало доступним для китайців в епоху Культурної революції, а фортепіано в очах китайців набуло статусу «єдиного інструмента, на якому варто грати» (Kraus, 1989: 149). Після успішного виконання Концерту Ін Чензун, ставши відомим артистом у Китаї, грав також цей твір для партійного керівництва. Піаніст був прийнятий Мао Цзедуном і отримав запрошення вступити в компартію (Li Jingdi, 2014: 136). Як перший і єдиний західний інструмент, на якому грали в Китаї і «який вижив і процвітав після культурної катастрофи, фортепіано стало символом життєздатності та гнучкості для китайців» (там само).

Повертаючись до першоджерела Концерту, необхідно відзначити, що кантата Сі Сінхая «Жовта ріка» вважається в Китаї «національною версією Дев'ятої симфонії Л. Бетховена» (Chen Shing-Lih, 1995: 20). Суть цієї композиції полягає в грандіозному заклик до патріотичних емоцій, зверненому до китайського народу під час китайсько-японської війни. Одноименний вірш Гуана Вейрана, який став основою текстів для кантати, також був написаний у розпал боротьби Китаю з Японією в кінці 1930 років. Після того, як китайське місто Ван було захоплене японцями, воєначальник і поет Гуан Вейран повів війська через Жовту ріку. Його неймовірно вразило, як човнярі билися проти бурхливої води Хуанхе (там само). Вейран був настільки натхнений

красою і силою річки, піснями човнярів, що «працював над віршем навіть з лікарняного ліжка» (Shan Bai, 2006: 16). Патріотична історія, яка закликала китайців чинити опір загарбникам і захищати свою країну, поширилася Китаєм як заклик до зброї, а Жовта ріка стала символом героїзму і культурної гордості.

Сі Сінхай дав назви семи частинам кантати: «Пісня човнярів Жовтої ріки», «Ода Жовтій річці», «Балада про Жовту ріку», «Пісня-діалог на березі річки», «Плач Жовтої ріки», «Захист Жовтої ріки» та «Рече Жовта ріка» (там само: 19–33). Ці назви склали символічну програму кантати, вони докладно віддзеркалюють зміст і драматургію твору. Композитор також застосував фольклорний матеріал у своїй кантаті: спів-вигук робочої пісні в першій частині, «Пісні човнярів Жовтої ріки». У четвертій частині також був уведений чоловічий дует (тенор і баритон), оснований на китайському діалоговому наспіві – народній пісні Шансі. Кожна частина Кантати починається з прологу оповідача, який викладає її основну сюжетну лінію, після чого відповідні тексти співає хор.

Фортепіанний концерт «Жовта ріка» як прямий спадкоємець Кантати наслідував від творчості Сі Сінхая національні китайські ідіоми. Ще однією заслугою Кантати стало широке використання китайських народних інструментів, оскільки в першій редакції композитор був обмежений у своєму виборі здебільшого ними: оркестр складався лише зі струнних, *ерху*, *даху* та *саньсяня*, китайської флейти, губної гармоніки й небагатьох ударних інструментів. Із цього приводу він висловлювався, що «досліджує характеристики китайських музичних інструментів, і працює над використанням їхніх сильних сторін, щоби компенсувати нинішній брак західних інструментів» (Chen Shing-Lih, 1995: 21). Через рік після того, як композитор вирушив до Радянського Союзу в 1940 році, він відредагував Кантату для виконання повноцінним західним оркестром разом із кількома китайськими народними інструментами.

Симфонічна редакція Кантати багато в чому різниться від початкового варіанта. Крім великих самостійних симфонічних епізодів, які

змальовують картини бурі на річці Хуанхе, значно ускладнені й розвинені партії солістів і хору. Оркестр грає важливу роль у музичній драматургії цілого, створенні потужного музичного потоку, що передає неймовірний патріотичний порив. Крім того, до Кантати «було додано пролог, що збільшив кількість частин до восьми» (Shan Bai, 2006: 18). Хоча більшість китайських інструментів у другій версії й були замінені на західні, ті, що лишилися, все ж додали твору своєрідності, що передалася у спадок фортепіанному концерту «Жовта ріка». Їхня присутність значною мірою зберегла китайські музичні ідеї, і в Концерті також простежується звуконаслідування традиційних китайських інструментів.

Фортепіанний концерт «Жовта ріка» складається із чотирьох частин: «Пісня човнярів Жовтої ріки», «Ода Жовтій річці», «Гнів Жовтої ріки» та «Захист Жовтої ріки». Деякі частини Кантати не були включені в концерт, зокрема музичний матеріал «Пісні-діалогу на березі річки». З іншого боку, деякі частини Кантати були об'єднані, наприклад, «Балада про Жовту річку» та «Плач Хуанхе» у фортепіанному концерті були поєднані в «Гнів Жовтої ріки». Усі тексти Кантати було видалено, але залишені назви частин, що визначають тематику твору. Кожна частина та деякі її розділи мають пояснення китайською мовою, які ґрунтуються на тексті кантати. Це допомагає виконавцеві інтерпретувати твір відповідно до задуму композитора.

Таким чином, визначення змісту кожної частини Концерту через назви надає цьому твору яскравих ознак програмної музики, що відповідає китайській музичній традиції, де ще з давніх часів уже самі назви пісень ставали мініатюрними творами поетичного мистецтва через велику любов і повагу жителів Піднебесної до національної поезії, а поезія та музика розглядалися як суміжні дисципліни. Отже, традиційна китайська музика часто пояснюється за допомогою поетичних заголовків – тоді музика і поезія стають супутниками, бо ці дві мистецькі категорії мають спільне естетичне завдання: змальовують сцени з природного світу разом з емоційними станами, які вони викликають. Так само й у фортепіанному концерті «Жовта ріка»

образ Хуанхе як символ Китаю, китайського народу та китайського духу виникає вже завдяки самому заголовку твору, вирішеному в поетичному ключі. Мета такої програми – не розповісти історію, а створити певний контекст, «ландшафт» для розгортання звукового цілого або «стан», що викликає у слухача внутрішнє переживання сутності явища, наприклад, величі річки – символу, що наближає до архетипу Піднебесної.

Цілом у річищі цієї музичної традиції, кожна із чотирьох частин фортепіанного Концерту написана під дуже конкретним програмним визначенням. Наприклад, перша частина, «Пісня човнярів Жовтої ріки», є художнім зображенням сцени, коли човнярі борються з бурхливою водою, що символізує образ боротьби китайського народу з японським вторгненням. Вже перше віртуозне фортепіанне соло позначено китайським написом, що конкретизує цей образ як проходження порогів Хуанхе. Могутні фортепіанні пасажі, що змальовують величну енергію води, є звуковим уособленням поетичної програми, перегукуючись з рядками відомого вірша Лі Бо:

*Ви не бачили води Жовтої ріки,  
що спускається з неба  
і нестримно мчить до океану,  
щоб ніколи не повернутися?<sup>1</sup>*

Сама ж перша частина відзначена яскравою жанровою картинністю, що через образ водної стихії зображує нестримний рух людського життя з його пафосом труда, боротьби й подолання важких перешкод. Це – свого роду музична метафора динамізму життя людини, її зусиль, яка викликає в уяві саме цей образ, що відповідає більше внутрішній сутності явища, ніж його зовнішньому опису.

Друга частина концерту – прекрасна елегійна пісня, широкого вільного дихання, витримана в пентатоновому ладі, мирна і зворушлива – слугує контрастом до першої і є своєрідною «подорожжю вглиб історії» Китаю (Shan Bai, 2006: 49). Чудова звукова картина величності

---

<sup>1</sup> Цит. за: 李白.(没有一年).将进酒·君. Baidu 百度. [Лі Бо (б. р.). Застільна пісня – Ти мене не бачиш. *Енциклопедія Baidu*].

ріки, її могутність і краса символізують тисячолітні шляхи розвитку Піднебесної. З появою нового тематизму музика динамізується, кульмінація, побудована на потужних акордах фортепіано, «зображує пробудження всієї нації» (там само). Таким чином, перші дві частини присвячено працьовитості китайців – людей з «духом човнярів» та багатою історією розвитку цивілізації, яка виникла тисячі років тому на берегах ріки Хуанхе.

Третя частина концерту – «Гнів Хуанхе» – приголомшлива за силою трагізму музична картина. Водночас вона вводить у світ звучань традиційних китайських інструментів. Хоча Сі Сінхай замінив у симфонічній редакції Кантати «Жовта ріка» більшу частину національних інструментів західними – кларнетами, фаготами та валторнами, риси автентичного інструментального колориту залишилися. Особливістю її партитури стало введення в західний симфонічний оркестр китайських інструментів, зокрема бамбукової флейти, прийоми імітації звучання *ніби* та *гучжєня*. Частина починається з яскравого та широкого вступу мелодії народної пісні провінції Шеньсі у виконанні традиційної китайської бамбукової флейти *діцзі*. Згідно з китайським написом, у цьому фрагменті змальовується «життя людей, що процвітає на берегах Жовтої річки» (там само: 52). Швидкі арпеджіо фортепіано вгору та вниз, побудовані на пентатоніці, імітують рух води, водночас у такий спосіб фортепіано наслідує звукові прийоми цитри *гучжєнь*. Раптово динаміка у фортепіано змінюється, музика стає драматичною, сповненою пафосу та пригніченого гніву. Згідно з китайським написом, це – сцена вторгнення ворога. Акорди в нижньому регістрі фортепіано, разом із приглушеними мідними духовими, перетворюють атмосферу на похмуру, «катастрофічну». Кульмінацією цієї частини стає зворушливий страдницький плач жінки, яка уособлює Батьківщину. У цьому фрагменті партія фортепіано, побудована на повторюваних нотах, наслідує ігрові прийоми китайської лютні *ніби*. Завершує частину драматичне *tutti* оркестру разом з акордами фортепіано.

Фінал концерту – «Захист Жовтої ріки» – емоційно напружена музична картина народного гніву, могутнього підйому патріотичних

почуттів, заклик до об'єднання китайської нації у боротьбі з ворогом. Ця кульмінаційна частина Концерту написана у формі теми з варіаціями, зі вступом і кодою. Сім варіацій перериваються сольними епізодами фортепіано. Дублювання – одночасне виконання тематизму в партіях фортепіано та оркестру – використовується для посилення звуку й динамізації фактурного викладу, надаючи звуковому масиву особливого об'єму й монументальності. Нарешті, потужні рішучі низхідні октави фортепіано тріолями в коді ведуть слухача до кульмінаційної точки в драматургії Концерту – символу свята перемоги.

Необхідно відзначити, що найбільш цікавою визнана первісна версія Концерту – та, що була представлена колективом авторів у виконавській редакції Ін Чензуна. Піаніст став першим і до сьогодні неперевершеним виконавцем цього твору. На батьківщині його вважають представником романтичних традицій піанізму, що засвідчив і виступ музиканта у колективному творчому проєкті спільного виконання фортепіанного концерту «Жовта ріка»<sup>2</sup>. Це стає зрозумілим, якщо зважити на те, що Концерт певним чином перегукується з естетикою доби Романтизму в європейській культурі – своїм «просвітницьким» пафосом, етичною ідеєю морального служіння, обов'язку людини перед народом і суспільством; відчуваються й впливи музичної мови цієї епохи – суб'єктивно-ліричний зміст музики в третій частині, загальний підвищений емоційний тонус висловлювання, перебільшення, «романтизація» позитивного; трактування форми (наприклад, улюблені романтиками варіації), образні контрасти, динамічна драматургія.

Програмні назви кожної частини є своєрідними «провідниками» слухача і виконавця, оскільки пов'язують звукове втілення з конкретним, закріпленим у назві образом або подією. Ці заголовки також свідчать про зв'язок фортепіанного Концерту з європейським романтизмом, для якого програмність була характерним явищем, як і взагалі синтез мистецтв, у цьому випадку подвійний – поетичного та

---

<sup>2</sup> Такий вид колективної композиторської (та виконавської) практики був розповсюджений у романтичній традиції XIX століття (наприклад, «Гексамерон») і зовсім не характерний для сучасного західного мистецтва.

музичного першоджерела. Програмний зміст фортепіанного концерту «Жовта ріка» також відображає традиційний інтерес китайців до природи та історичних подій. У Концерті «розповідається» про історію Хуанхе (що символізує Китай), китайсько-японську війну та Культурну революцію. Таким чином, фортепіанний концерт «Жовта ріка» продовжує програмні традиції китайської музики, передає через заголовки частин та внутрішні ремарки соціальний клімат, «декорації», «описує» політичний стан, апелюючи до національної історії та філософії Китаю. У руслі згаданих традицій, на першій сторінці Концерту наводиться програма-анотація та заголовки, а подальші короткі пояснення покликані поглибити розуміння аудиторією твору в цілому.

### **Висновки.**

Давня культурна традиція Китаю та його сучасна історія свідчать, що програмність є визначальною рисою китайського музичного мислення через синкретичне сприйняття буття в цілому й мистецтва зокрема. Програмність у китайській музиці тяжіє до символізму, створення узагальнених образів, що передають сутність подій та явищ, а музика стає втіленням самого духу природи або національної ідеї, й музична розповідь ведеться від імені колективного «ми».

Фортепіанний концерт «Жовта ріка» – програмний твір, що є найвідомішим прикладом унікального поєднання мистецьких, історичних та політичних факторів. Історія створення Концерту під час Культурної революції – це драма боротьби мистецтва з ідеологією. Легенда про те, як Ін Чензун «урятував» фортепіано, надає твору силу культурного маніфесту, символу виживання китайської ідентичності в умовах ізоляції. Жоден інший твір не несе на собі такого важкого і водночас тріумфального історичного багажу. Завдяки гастролям Ін Чензуна на Заході, вже після прем'єри, «Жовта ріка» стала першим китайським фортепіанним концертом, який отримав широку світову популярність. Твір став «візитівкою» не лише китайської фортепіанної музики, але й китайської культури в цілому для кількох поколінь іноземних слухачів.

Концерт складається з чотирьох частин, кожна з яких можна представити як окрему програмну поему для симфонічного оркестру і фортепіано. Програмність твору, що народився в умовах політичної цензури та державного замовлення, була не лише художнім вибором, а й способом «легалізувати» західний інструмент – фортепіано, призвавши його на службу національній ідеології.

Концерт збагатив музичне мистецтво глибоко своєрідним утіленням образу природи – величній річці Хуанхе. Тонка спорідненість людини з природою викликає асоціації з високими духовними ідеалами; отже, твір відзначений філософсько-символічним типом програмності. Водночас «Жовта ріка» – не просто образ природи, а грандіозний національний епос, що символізує душу Китаю, його тривалу історію, стійкість народу під час воєнних випробовувань та культурного гноблення. У формі й драматургії, методах композиторської роботи з музичним матеріалом Концерту помітні чинники, що активно сприяють реалізації його програмного задуму: жанровість тематизму, симфонічний розвиток, прагнення до неподільної єдності цілого. Різні прийоми віртуозного фігуративного викладу виконують змістові функції в логіці загального розгортання програми твору. Таким чином, фортепіанна техніка стає могутнім засобом її реалізації: віртуозні пасажі в першій частині уособлюють образ бурхливої води і боротьби, пентатонна мелодика другої частини стає символом прадавньої традиції, імітація звучання китайських інструментів (*гучжен, піба*) у третій частині створює національний колорит та передає емоції – скорботу жінки-символу Батьківщини, тема з варіаціями фіналу дозволяє розвивати провідний образ Концерту – від заклику до тріумфу.

Композиційна побудова та жанрова стилістика фортепіанного концерту «Жовта ріка», створеного на основі однойменної кантати Сі Сінхая, має ознаки програмної сюїти через оповідальну послідовність розділів. Сама музика частково укорінена в китайському народному стилі, а програмні назви чотирьох частин асоційовані з образами природи та історичними подями, відповідно до традиційно китайської естетики використання поетичних назв. Водночас відчувається вплив

європейського симфонічного циклу через темпові співвідношення чотирьох частин: жвава – лірична – скерцозно-драматична – швидкий фінал. Вплив вокально-оркестрового першоджерела зумовив наявність у Концерті тематизму китайської народної музики, трудових та революційних пісень, пентатоніки в якості ладової основи, звукообразів традиційних китайських інструментів. Попри національну забарвленість музики, у Концерті відчувається значний вплив європейських романтичних традицій Ф. Ліста та Ф. Шопена.

Синтез романтичного піанізму з ігровими прийомами наслідування китайських інструментів збагатив арсенал звукових піаністичних засобів, розширив темброво-кolorистичну палітру інструмента й симфонічного оркестру. Це дозволяє стверджувати, що фортепіанний концерт «Жовта ріка» можна розглядати як китайський національний варіант симфонічної поеми в романтичному дусі. Він наслідує від традицій Ф. Ліста та його послідовників саму ідею програмності як засобу створення музики з позамузичним сюжетом, метод звукової колористики, темброву виразність і свободу форми. Однак китайський програмний твір наповнений абсолютно іншим (порівняно з європейськими програмними творами) змістом: домінують колективний пафос і національна символика, передан мелодикою на основі пентатоніки й тембровим світом традиційних китайських інструментів. Таким чином, Концерт є яскравим прикладом культурного синтезу – західна музична форма та принцип програмності постають як втілення глибоко національного начала.

Програмність, що виступає головним інструментом пізнання музичного смислу, виявляє в Концерті національно характерні ознаки, стає провідним фактором у розумінні їх своєрідних ідейно-змістовних і музично-мовних аспектів, впливає на структуру й темброву драматургію твору. Програмність послідовно проявляється і як опис, зображення, і як одухотворений поетичний вираз. Образно-емоційний і звукотворчий аспекти втілення змісту твору тісно пов'язані розгортанням програми: все більша конкретизація зорового аспекту, детально-витончене перенесення образів зовнішнього світу у звучання

поєднуються з розширенням і поглибленням емоційного спектра образних асоціацій. При цьому низка виразних прийомів, що несуть програмне навантаження, стає й засобом звуконаслідувальної передачі національно забарвлених образів-символів. Одним із «стратегічних» у Концерті стає завдання піаніста бути не просто солістом, а «замінити собою» цілий оркестр китайських народних інструментів (*зучжен, піба, діцзи та ін.*), що робить програмність не лише сюжетною, а й «темброво-національною».

Отже, узагальнена програма Концерту є інструментом створення масштабного звукового полотна колективного національного епосу: Жовта ріка – не просто річка, а архетип, символ Китаю, його народу, його історії та стійкості; сюжет твору не підпорядкований індивідуальній драмі, він змальовує трагедію цілої нації внаслідок війни. Це означає монументальність, епічний масштаб і громадянський пафос твору. Хоча програмність – це основа китайського фортепіанного репертуару, фортепіанний концерт «Жовта ріка» можна назвати апогеєм цієї традиції, своєрідним «музичним пам'ятником» нації, твором, який підняв китайську художню програмність на рівень громадянського епосу, що не має собі рівних за масштабом впливу та значущістю.

*Перспективою* розвитку теми може бути аналіз ролі програмності в інших фортепіанних концертах китайських композиторів, таких як Лю Дуньнань, Ду Мінсін, Чжао Сяошен.

## ЛІТЕРАТУРА

- Борух, І. М. (2020). *Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Кияновська, Л. (1987). До питання сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство*, 22, 15–22.
- Лі, Ян. (2019). Програмний інструменталізм як принцип художнього мислення виконавця (на прикладі музичних творів для флейти соло китайських композиторів XX ст.). *Культура України*, 63, 76–86.

- Лу Цзе. (2017). *Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ–початку ХХІ ст.* (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів.
- Муха, А. (1966). *Принцип програмності в музиці*. Київ: Наукова думка.
- Тищик, В. (2021). *Програмність в українській баянній музиці (1960–2010 роки)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Фрайт, О. (2000). *Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ.
- Charlton, Alan (2012). Xian Xinghai Yellow River Piano Concerto. *Music Teacher*, 6 (June), 1–14.
- Chen Shing-Lih. (1995). *The Yellow River Piano Concerto: Politics, Culture, and Style*. (DMA diss.). The University Of British Columbia. Vancouver, Canada.
- Chun-Ya Chang. (2017). *The Yellow River Piano Concerto: a Pioneer of Western Classical Music in Modern China and its Socio-Political Context*. (DMA diss.). The Graduate School of the University of Alabama. Tuscaloosa, USA.
- Floros, Constantin. (1982). *Verschwiegene Programm Musik*. Vienna: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaft.
- Han Kuo-Huang. (1978). The Chinese Concept of Program Music. *Asian Music*, X (January), 17–38.
- Hu Jinghua. (2015). Study on Historical Value Communicated by Yellow River Piano. *International Conference on Education, Management and Computing Technology (ICEMCT)*, 863–866.
- Jung Eian Tham, Gloria. (2009). *The Influence of Socialist Realism on the Yellow River Piano Concerto*. (DMA dis.). School of Music in the Graduate School of The University of Alabama. Tuscaloosa, USA.
- Klauwell, Otto. (1910). *Geschichte der Programm Musik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Kraus, Richard Curt. (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. Oxford, USA: Oxford University Press.
- Kregor, Jonathan (ed). (2018). *Nineteenth-Century Programme Music: Creation, Negotiations, Reception*. Turnhout, Belgium: Brepols.
- Kregor, Jonathan. (2015). *Program Music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Li, Jingdi. (2014). *Politically Influenced Music in Post-Reform China*. (PhD diss.). University of York. York.
- Niecks, Frederick. (1907). *Programme Music in the Last Four Centuries: A Contribution to the History of Musical Expression*. London: Novello.

- Orrey, Leslie. (1975). *Programme Music: A Brief Survey from the Sixteenth Century to the Present Day*. London: Davis Poynter.
- Petersen, Peter (Hrsg.). (1983). *Programm Musik: Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittenen Gattung*. Laaber, Germany: Laaber-Verlag.
- Shan Bai. (2006). *The Historical Development and a Structural Analysis of the Yellow River Piano Concerto*. (Master's of Music thesis). University of Pretoria. Pretoria.
- Yan Kou. (2018). *Chinese Piano Concertos from 1936 to 2010*. (DMA diss.). The University of Georgia. Athens.
- 李白. (没有一年). 将进酒·君. Baidu 百度. [Лі Бо (б. р.). Застільна пісня – Ти мене не бачиш. *Енциклопедія Baidu*]. <https://dict.baidu.com/shici/detail?pid=60841450e8714b78a6f7ef385dcb63e0>
- 鄭德榮. (1986). 新中國紀事1949-84. 哈爾濱：東北師範大學出版社. [Чжен Де-Рун. (1986). *Хроніка Нового Китаю 1949–84*. Харбін: Північно-східний педагогічний університет].
- 黄, 晓钟. (1999). 标题性音乐与非标题性音乐. 保定学院学报. 2期, 页43–46 [Хуан Сяочжун. (1999). Програмна і непрограмна музика. *Вісник Інституту Бао Дун*, 2, 43–46].

## REFERENCES

- Borukh, I. M. (2020). *Programmaticity in Ukrainian violin music: historical, socio-cultural, and aesthetic-stylistic aspects*. (Extended abstract of PhD diss.). Lviv M. V. Lysenko National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Charlton, Alan (2012). Xian Xinghai Yellow River Piano Concerto. *Music Teacher*, 6 (June), 1–14 [in Ukrainian].
- Chen Shing-Lih. (1995). *The Yellow River Piano Concerto: Politics, Culture, and Style*. (DMA diss.). The University of British Columbia. Vancouver, Canada [in English].
- Chun-Ya Chang. (2017). *The Yellow River Piano Concerto: a Pioneer of Western Classical Music in Modern China and its Socio-Political Context*. (DMA diss.). The Graduate School of the University of Alabama. Tuscaloosa, USA [in English].
- Floros, Constantin. (1982). *Verschwiegene Programm Musik [Discreet program music]*. Vienna: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaft [in German].
- Frait, O. (2000). *Peculiarities of the personification of the program principle in the Ukrainian piano music*. (Extended abstract of PhD diss.). M. . Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Kyiv [in Ukrainian].

- Han Kuo-Huang. The Chinese Concept of Program Music. *Asian Music*, X (January), 17–38 [in English].
- Hu Jinghua. (2015). Study on Historical Value Communicated by Yellow River Piano. *International Conference on Education, Management and Computing Technology (ICEMCT)*, 863–866 [in English].
- Huang Xiaozhong. (1999). Program and non-program music. *Bulletin of the Bao Ding Institute*, 2, 43–46 [in Chinese].
- Jung Eian Tham, Gloria. (2009). *The Influence of Socialist Realism on the Yellow River Piano Concerto*. (DMA dis.). School of Music in the Graduate School of The University of Alabama. Tuscaloosa, USA [in English].
- Kyianovska, L. (1987). On the issue of perception of a program work. *Ukrainian Musicology*, 22, 15–22 [in Ukrainian].
- Klauwell, Otto. (1910). *Geschichte der Programm Musik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. [History of program music from its beginnings to the present day]. Leipzig: Breitkopf & Härtel [in German].
- Kraus, Richard Curt. (1989). *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. Oxford, USA: Oxford University Press [in English].
- Kregor, Jonathan (ed.) (2018). *Nineteenth-Century Programme Music: Creation, Negotiations, Reception*. Turnhout, Belgium: Brepols [in English].
- Kregor, Jonathan. (2015). *Program Music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press [in English].
- Li Bo. (n.d.). Dinner Song – You Don't See Me. In *Baidu Encyclopedia*. <https://dict.baidu.com/shici/detail?pid=60841450e8714b78a6f7ef385dcb63e0> [in Chinese].
- Li, Jingdi. (2014). *Politically Influenced Music in Post-Reform China*. (PhD thesis). University of York. York [in English].
- Li Yan. (2019). Program instrumentalism as a principle of artistic thinking of the performer (on the example of musical works for solo flute by Chinese composers of the 20<sup>th</sup> century). *Culture of Ukraine*, 63, 76–86 [in Ukrainian].
- Lu Jie. (2017). *Conceptospheres of Chinese program piano music of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries*. (PhD diss.). Lviv M. V. Lysenko National Academy of Music, Lviv [in Ukrainian].
- Mukha, A. (1966). *The Principle of Programmability in Music*. Kyiv: Muzychna Dumka [in Ukrainian].
- Niecks, Frederick. (1907). *Programme Music in the Last Four Centuries: A Contribution to the History of Musical Expression*. London: Novello [in English].

- Orrey, Leslie. (1975). *Programme Music: A Brief Survey from the Sixteenth Century to the Present Day*. London: Davis Poynter [in English].
- Petersen, Peter, ed. (1983). *Programmusk: Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittenen Gattung [Program Music: Studies on the Concept and History of a Controversial Genre]*. Laaber, Germany: Laaber-Verlag [in German].
- Shan Bai. (2006). *The Historical Development and a Structural Analysis of the Yellow River Piano Concerto*. (Master's of Music thesis). University of Pretoria. Pretoria [in English].
- Yan Kou. (2018). *Chinese Piano Concertos from 1936 to 2010*. (DMA diss.). The University of Georgia. Athens [in English].
- Zheng, De-Rong. (1986). *New China Chronicle 1949–84*. Haerbing: Dongbei Normal University Press [in Chinese].

### ***Marianna Chernyavska***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Full Professor, Vice-Rector for Research, Professor,  
the Special Piano Department  
e-mail: pianokisa@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-8379-5536

### ***Wang Xiao***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
the Department of Interpretology and Music Analysis  
e-mail: 785646176@qq.com; ORCID iD: 0009-0003-9232-6234

## **The Embodiment of the Program Principle in the Piano Concerto “Yellow River”**

***Statement of the problem.*** *The Piano Concerto “Yellow River” (1969) is one of the most striking, globally recognized works of the twentieth century, created on the basis of Xian Xinghai’s eponymous cantata by a collective of Chinese musicians: Yin Chengzong, Liu Zhuang, Chu Wanghua, Sheng Lihong, Xu Feixing, and Shi Shucheng. The relevance of this study is conditioned by the need to comprehend the “Yellow River” Piano Concerto in terms of the embodiment of the program principle as an important feature of musical thinking. This will contribute to understanding its artistic conception, enabling the performer to better reveal the musical content and reproduce the work’s compositional structure.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the study is to disclose the role of program in the “Yellow River” Piano Concerto, one of the most bright, globally famous works by a group of Chinese composers. For this, such scientific methods as historical and cultural, genre and semantic, phenomenological, systemic, performance and interpretive are used. Among the considerable number of works by Chinese and Western researchers (Chen Shing-Lih, 1995; Shan Bai, 2006; Jung Eian Tham, 2009; Charlton, 2012; Li Jingdi, 2014; Hu Jinghua, 2015; Chun-Ya Chang, 2017; Yan Kou, 2018) dedicated to this legendary work, the issue of the specifics of the implementation of programmaticity has not been considered. This aspect determines the relevance and novelty of the study.*

**Research results.** *The artistic program embedded in the work became a way to “legitimize” the Western instrument during a period of the Cultural Revolution. At the same time, the composition enriched musical art with a deeply distinctive embodiment of the image of nature, in particular the majestic Huang He. Programming, serving as the principal concept for apprehending musical meaning, in the Concerto reveals nationally characteristic features, becomes a leading factor in understanding their distinctive ideological-content and musical-language aspects, and influences the structure and timbre dramaturgy of the work. The figurative-emotional and sound-creative aspects of realizing the musical content are closely connected programmatically: an ever greater concretization of the external-visual aspect, the finely detailed transference of images of the external world into sound, are combined with the expansion and deepening of the emotional spectrum of figurative associations. In this, each expressive device of the musical language becomes a means of tone-painting transmission of image. One of the “strategic” tasks of the piano in the Concerto is not merely to be the soloist, but to “replace” an entire orchestra of Chinese instruments (guzheng, pipa, dizi), which makes the program dimension not only narrative but also timbre-national.*

**Conclusion.** *Each of the four movements of the Concerto can be presented as a separate program poem for piano and orchestra, marked by a philosophical-symbolic type of program that, through nature, embodies a grand national epic personifying the image of China, its millennia-old history, and the resilience of the people during war and cultural oppression.*

**Keywords:** *“Yellow River” Piano Concerto; types of programming; sound imagery; musical image; piano performance techniques; Chinese traditional instruments; orchestra.*

*Стаття надійшла до редакції 5.07.2025,  
рекомендована до друку 18.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.*

УДК78.083.3(510)"19"

DOI 10.34064/khnum1-76.06

### Ху Менюнь

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

e-mail: 1228558205@qq.com

ORCID iD: 0009-0008-9098-3835

## Капричіо китайських композиторів ХХ століття в контексті розвитку жанру

*Порівняно з дослідженням жанру капричіо в європейському музичному мистецтві, питання його рецепції і трансформації в китайському академічному просторі залишається майже не вивченим. Новизна пропонованої роботи полягає в тому, що вона вперше комплексно звертається до феномена «китайського капричіо» як окремого художнього явища. Мета статті – визначити шляхи розвитку капричіо в китайському музичному, зокрема фортепіанному, мистецтві ХХ століття в контексті загальної картини існування жанру. Актуальність дослідження викликана процесом активного культурного обміну та глобалізації, в умовах якого китайські композитори все частіше звертаються до європейської жанрової спадщини, переосмислюючи її через призму власної багатовікової традиції; необхідністю вивчення природи капричіо як «відкритої форми», орієнтованої на імпровізаційність, візуальність і емоційну безпосередність, що робить його надзвичайно перспективним в аспекті пошуку нових засобів музичної виразності. Аналіз наявних джерел та музичних творів дозволяє стверджувати, що в Китаї капричіо не було механічно запозичено як готову жанрову форму: вона зазнала значної трансформації, перетворившись, з одного боку, на семантичний маркер, а з другого – на естетичний принцип, що органічно поєднується з національними музичними традиціями.*

**Ключові слова:** капричіо; фортепіано; європейська інструментальна музика; китайські інструменти; національні традиції; трансформація жанру.

### Постановка проблеми.

Жанр капричіо, своїм народженням зобов'язаний добі італійського Відродження, протягом століть залишається одним з найбільш виразних та одночасно невичерпних феноменів європейського мистецтва.

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



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

Унікальність і багатогранність капричіо полягає в тому, що цей жанр, будучи сформованим переважно в музичній сфері, одночасно знайшов яскраве втілення в образотворчому мистецтві, архітектурі та графіці, що робить його цінним об'єктом для міждисциплінарного дослідження. Етимологія його назви, що веде до італійського «*capriccio*» – «каприз», «раптовість»; французького «*caprice*» – «примха», «впертість» (Schwandt, 2001; Агішева, 2007: 135; Сікорська, 2008: 324), відкриває сутність явища: це завжди мистецтво свободи, раптової фантазії та свідомого відходу від суворих канонів. Капричіо має «точки перетину» з багатьма іншими жанрами, такими як фантазія, рапсодія, скерцо тощо, унаслідок чого є найбільш суперечливим жанром, «який постійно трансформується, перетворюється, переходить з однієї якості в іншу, при цьому залишається вільним, непередбачуваним за будовою, набуває нових форм та рис» (Чжан Тяньтянь, 2021: 2).

*Актуальність* дослідження жанру капричіо в контексті сучасної китайської музики зумовлена низкою факторів. По-перше, це процес активного культурного обміну та глобалізації, в умовах якого китайські композитори все частіше звертаються до європейської жанрової спадщини, переосмислюючи її через призму власної багатовікової традиції. По-друге, сама природа капричіо як «відкритої форми», орієнтованої на імпровізаційність, візуальність і емоційну безпосередність, робить його надзвичайно привабливим для художнього вираження в епоху пошуку нових засобів музичної виразності.

*Останні дослідження і публікації за темою статті.* Наукова література, присвячена розвитку європейського капричіо, досить різноманітна, хоча часто цей жанр розглядається не ізольовано, а в контексті більш широких тем. Аналіз джерел дозволяє виокремити кілька ключових напрямів. Перший з них – дослідження, що аналізують і узагальнюють історичний розвиток жанру в музиці (Arel, 1972; Schwandt, 2001; Агішева, 2007; Сікорська, 2008). Важливого значення набуває термінологічний підхід до самого жанрового імені «капричіо» та диференціації його серед таких споріднених форм, як фантазія і річеркар (Arel, 1972), а також питання визначення жанру капричіо

як поняття та як явища (Чжан Тяньтянь, 2016). Другий напрям досліджень аналізує конкретні музичні твори одного композитора (Marshall, 1972; Seidl, 2011; Walsh, 2006; Тимофєєва, 2021) або групи митців, що належать до певного періоду (Bukofzer, 1947; ЧжанТяньтянь, 2021; Нікуліна, 2025), зокрема й у живописі (Wilton-Ely, 1978; Levey, 1994), виявляючи формальні і стилістичні атрибути «капризності». Навіть стислий огляд літератури свідчить про те, що жанр капричіо пройшов довгу багатовікову еволюцію – від імпровізаційних п'єс італійського Ренесансу до символу творчої свободи в музиці ХХІ століття. Його ключові риси – структурна гнучкість, емоційна безпосередність, віртуозність і часто програмність – зробили його універсальним носієм ідеї художньої «примхи».

На сьогодні, як свідчить аналіз наукових публікацій, прямих порівняльних досліджень, що систематично зіставляли б європейське капричіо з китайськими музичними аналогами, фактично не існує. Науковий дискурс розвивається в паралельних площинах: західні дослідження зосереджені на європейській традиції, тоді як у китайських енциклопедичних ресурсах *Baidu* представлено поняття *суїсянцю* – 随想曲 (*suíxiǎng qǔ*) (随想曲. [Capriccio], n.d. *Baidu.com*). Цей термін ретельно вивчають переважно в контексті розвитку національної композиторської школи, техніки гри на конкретних інструментах (найчастіше *арху*) та інтеграції фольклорного матеріалу в композиторську творчість (Ван Цзяньмін, 2014; Лі Чуаньсін, 2023; Чень Юлінь, 2025). Ця ситуація унаочнює значну наукову лаку та визначає *актуальність і новизну* подальших досліджень, зокрема пропонованої роботи. Перспективними напрямами є порівняння типологічних моделей європейських капричіо зі структурою ключових китайських *суїсянцю*, розкриття виконавсько-технічного аспекту, – тобто яким чином технічні прийоми гри на китайських інструментах (*арху*, *піна*, *гуджен* та ін.) використовуються для відтворення віртуозності, імпровізаційності і тембрової виразності, аналогічних європейській «капризності»; розгляд естетико-філософської складової дослідження – як західна ідея творчої «примхи» поєднується з китайськими

естетичними категоріями, такими як «свобода письма» (写意) або «потік думки» (思路) (Чжу Лянчжи, 2006; Чжан Вейчжун, 2011; Лао Ченвань, 2014).

**Наукова новизна** пропонованого дослідження полягає в перенесенні цієї універсальної категорії на ґрунт сучасної китайської музики. Якщо в європейській традиції капричіо є історично сформованим жанром з досить чіткими (хоча й вільними) контурами, то в китайському музичному контексті воно може розглядатися як естетичний принцип і як жанр, що дозволяє по-новому осмислити синтез національної мелодики та сучасних технік композиції. Дослідження того, як китайські композитори інтерпретують ідею імпровізаційної свободи, сюжетності й формальної відкритості, властивих капричіо, відкриває нові перспективи для міжкультурного діалогу. Попри значний корпус досліджень, присвячених європейському капричіо, його рецепція і трансформація в музичній культурі Китаю залишається майже не вивченою. Наше дослідження вперше комплексно звертається до цієї проблеми, заповнюючи істотну прогалину в сучасному музикознавстві.

**Мета статті** – визначити шляхи розвитку капричіо в китайському музичному, зокрема фортепіанному, мистецтві ХХ століття в контексті загальної картини існування жанру.

**Методологія дослідження.** Для досягнення зазначеної мети в статті застосовуються *історико-генетичний, типологічний, жанрово-стильовий, компаративний, феноменологічний, інтерпретологічний* методи дослідження.

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

Як зазначає Е. Швандт у статті для *«The New Grove Dictionary of Music and Musicians»*, термін «капричіо» вперше починає вживатися в музичному контексті в XVI столітті, головним чином в Італії (Schwandt, 2001). Первісне значення слова, що означає раптовий порив, миттєву фантазію, безпосередньо відобразилося на художній суті жанру. У своїй основі капричіо завжди зберігало ідею свободи,

імпровізаційності й відходу від суворих канонів. На противагу строгим контрапунктичним формам, таким як мотет або ричеркар, ранні капричіо для органа та клавесина, створені композиторами К. Меруло та А. Капріолі, були справжньою «лабораторією» для експериментів з мелодією, гармонією і формою (Arel, 1972). Розквіт жанру в епоху Бароко пов'язаний з ім'ям видатного італійського органіста-віртуоза Дж. Фрескобальді, який у своїх «12 Капричіо для органа» (1624) сформував інструментальну форму капричіо, що поєднує в собі поліфонічну майстерність із фантазійною свободою (Bukofzer, 1947; Arel, 1972). У цей період капричіо остаточно відокремлюється від близьких за духом жанрів – фантазії і токати – хоча межі між ними часто залишалися досить умовними (Bukofzer, 1947). Важливим кроком у розвитку жанру стало набуття ним програмного характеру, що яскраво демонструє «Капричіо на від'їзд улюбленого брата» Й. С. Баха. У цьому творі геніальний німецький композитор не лише використав циклічну форму, що стало, по суті, зразком старовинної багаточастинної сонати, але й наповнив кожен її частину конкретним сюжетом, надавши людству один із ранніх зразків інструментального програмного твору (Marshall, 1972).

У XVIII столітті, з розвитком клавірного мистецтва, капричіо продовжує існувати в творчості таких майстрів, як Д. Скарлатті та К. Ф. Е. Бах, де воно часто зближується із сонатною формою, зберігаючи, однак, риси імпровізаційності й емоційної безпосередності. Незважаючи на те, що це дослідження зосереджене на музиці, неможливо оминати паралельне існування жанру капричіо у візуальному мистецтві, оскільки це дозволяє глибше зрозуміти єдність естетичних принципів різних видів мистецтва. У живописі, зокрема майстрів венеційської школи XVIII століття Дж. Каналетто, Ф. Гварді та ін., капричіо визначається як фантазійний архітектурний пейзаж, де реальні будівлі та вигадані руїни поєднуються в єдиному, часто меланхолійному, образі (Levey, 1994). Подібно до музичних капричіо, де композитор був вільний від формальних обмежень, художник звільнявся від топографічної достовірності, керуючись лише

власною фантазією. Ця паралель підкреслює, що основою жанру в обох видах мистецтва є творча свобода та уява, що виходить за межі об'єктивної реальності. Драматичні гравюри Дж. Б. Піранезі із серії «*Carceri d'invenzione*» [«Уявні в'язниці»] (1750) є, мабуть, найяскравішим прикладом «капризного» мислення, що досягає масштабів космічної метафори (Wilton-Ely, 1978).

Значно менш затребуваним капричіо було в епоху класицизму, оскільки вільна природа жанру «виявилася мало застосовуваною в руслі переконань про розумність Буття, гармонійність людської природи, єдність *emotio* та *ratio* – основних ідей класицизму» (Агішева, 2007: 143). Проте найбільший розквіт і радикальну трансформацію жанр капричіо зазнав у епоху музичного романтизму, де він перетворюється на ліричний або програмний зразок свободи та натхнення, символ творчого імпульсу, протилежний академічному порядку. З одного боку, він став синонімом нестримної віртуозності, про що свідчать «24 каприси для скрипки соло» Н. Паганіні. Ці твори є не просто технічними вправами, а виразом нового романтичного ідеалу музиканта-віртуоза, чия творча індивідуальність розкривається через складність і експресію (Seidl, 2011). З другого боку, капричіо виявляє стихію блискучої віртуозності великих концертних творів («Блискуче капричіо» для фортепіано з оркестром Ф. Мендельсона (1832), «Інтродукція і рондо-капричіозо» для скрипки з оркестром К. Сен-Санса (1886)), а також набуває яскраво вираженого національно-живописного забарвлення («Італійське капричіо» для оркестру П. Чайковського (1880), «Арабське капричіо» К. Сен-Санса (1887) для флейти, гобоя, кларнета і фортепіано), що перетворюють жанр на барвисту звукову картину, де «примха» проявляється у вільному коментуванні фольклорних тем.

У ХХ столітті жанр капричіо набуває нових форм і нового життя, перетворюючись на стилістичний принцип (Walsh, 2006). Назва «капричіо» перестає бути стійким жанровим терміном, але притаманна жанру стилістика – «примхливість», ексцентричність, непередбачуваність – стає структурним принципом модерністської

музики. У неокласицизмі «капризність» перетворюється на одну з центральних категорій музичного мислення, символізуючи свободу авторської волі та експеримент. «Капричіо» для фортепіано з оркестром І. Стравінського втрачає усталене жанрове значення, слугує маркером іронічного, грайливого діалогу з музичною традицією минулого. Такі композитори, як С. Прокоф'єв (цикл фортепіанних п'єс ор. 12), Д. Мійо (3 Рег-капричіо), І. Альбеніс («Каталонське капричіо») та ін. використовують його для позначення творів, що поєднують несподіваність форми, гостроту гармоній, принцип колажності та моторність ритмів. Сучасні композитори іноді поверталися до назви «Капричіо» як натяку на «лабораторію» вільної фантазії, де можна «пограти стилями», у результаті чого жанрова назва «капричіо» стала метафоричним «маркером» свободи, а не строгою формою.

Проведений аналіз європейської традиції капричіо неминуче порушує питання про його «відлуння» в музичних культурах, що розвивалися поза межами Європи. Сучасна китайська музична культура з кінця ХІХ століття інтенсивно вбирала в себе європейські академічні жанри та форми, які у ХХ столітті отримали «новий звуковий вигляд за рахунок різноманітного перетворення народної традиції» (Хуан Чжулін, 2009: 12). Це «перетворення» пропонує дослідникам широке і плідне поле діяльності. Історичні витоки старовинних музичних жанрів китайської традиційної музики полягають, з одного боку, в імпровізаційній практиці музикування на струнних інструментах *цин* та *гуцин*, з другого – у розвитку народно-пісенної і танцювальної творчості. Прямого жанрового аналога капричіо в класичній китайській музиці не існує. Однак його дух – імпровізаційність, свобода викладу, емоційна безпосередність – знайшли своє втілення в самій площині музичного мислення, зокрема, у традиції сольних інструментальних імпровізацій та в практиці варіювання мелодій. У сучасному китайському музичному мистецтві ознаки капричіозності можна знайти в таких явищах, як *гуоюе* – 国乐 (*guoyue*), «китайська традиційна музика» (国乐. [guó yuè], n.d. *Baidu.com*) та *чжонгуо фен* – 中国风 (*Zhōngguó fēng*), «китайський

стиль» (中国风. [Zhōngguó fēng], n.d. *Baidu.com*), де поєднуються традиційна мелодика та сучасні аранжувальні прийоми, що часто надає музиці характеру фантазійності й декоративної виразності.

У китайському музикознавстві для позначення творів, близьких до європейських капричіо, рапсодій та фантазій, найчастіше використовують термін *суйсянцю* – 随想曲 (*suíxiǎng qǔ*) (随想曲. [Capriccio], n.d. *Baidu.com*), який за своїм визначенням майже точно відтворює європейське визначення капричіо. Буквальний переклад складових *суйсянцю* означає: 随 (*suí*) – «слідувати, супроводжувати, бути вільним»; 想 (*xiǎng*) – «думка, ідея, роздум»; 曲 (*qǔ*) – «мелодія, пісня, музична п'єса». Разом ці поняття можна трактувати так: «плавна мелодія-думка», «вільна музична фантазія» або «імпровізаційна п'єса» – музичний жанр вільної форми, що надає композитору велику свободу, фантазію, необмеженість у виборі тематизму, форми, всередині якої можуть бути несподівані переходи (там само). У музичному контексті це визначення найближче до європейських термінів «капричіо» (*capriccio*) та «фантазія» (*fantasia*). Другий термін, *куансянцзі*, – 狂想曲 (*kuángxiǎngqǔ*) – «бурхлива, нестямна мелодія-думка», виступає як аналог європейського поняття *рапсодія* (*rhapsody*) (狂想曲. [Rhapsody], n.d. *Baidu.com*). Це визначення також часто перекладають як «фантазія» або «каприс».

У сучасній китайській композиторській практиці *суйсянцю* зазвичай використовується для поєднання вільної, фантазійної форми з мелодіями та ритмами китайського фольклору. На відміну від сонати або фуги, цей жанр не має суворо фіксованої структури. Композитори керуються власною фантазією, тому їхні твори часто справляють враження імпровізації, миттєвого творчого пориву. *Суйсянцю* може поєднувати швидкі, віртуозні розділи з ліричними та медитативними епізодами. Часто твори мають певний образний або навіть сюжетний підтекст, можуть бути пов'язані з поезією, природою або народними легендами. Отже, ключовими ознаками жанрової стилістики *суйсянцю*

виступають: вільна форма, імпровізаційність, наявність емоційних контрастів між розділами, програмність, національний колорит.

Найбільш яскраві приклади асиміляції принципів капричіо простежуються не в творах під західною назвою, а в композиціях, позначених як *суйсянцю* (随想曲). Попри те, що в наукових оглядах такі твори рідко аналізуються саме через призму жанру європейського капричіо (Ван Цзяньмін, 2014: 30), їхня стилістика – експресивність, технічна складність, вільне трактування форми – робить їх найбільш точним втіленням «капризного» духу в китайському академічному мистецтві. Таким твором є «Рапсодія на тему опери Циньцян» для оркестру традиційних китайських інструментів, написана 1958 року композиторами Чжао Чженьсяо та Лу Жіжуном. Оркестрова «Рапсодія» на основі мелодій *Циньцян*<sup>1</sup> зі вступу, п'яти різнохарактерних частин та коди є типовою циклічною формою, що відбиває особливості стилю оперних мелодій (Чень Юлінь, 2025), демонструє вільну структуру побудови, що «повною мірою розкриває виразну силу ерху з погляду розуміння і емоцій, закладених музикою» (там само).

У «Рапсодії» органічно віддзеркалені виразні особливості опери Циньцян із її багатомелодійністю, а також зберігається специфічне чергування рухливих і повільних епізодів. Ладогармонічним підґрунтям мелодики є семитоновий звукоряк на основі пентатонного ладу північно-західного регіону Китаю. Мелодія прикрашена характерною для оперного вокального стилю мелізматикою та глісандо, «переливчастими» змінами «гіркого» (з підвищеним четвертим щаблем) та «радісного» ладу (знижений сьомий щабель) протягом усього твору. Структуру «Рапсодії» можна подати таким чином: «вступ – повільна частина – швидка частина – менш швидка частина – віртуозна каденція – фінал»). Вона демонструє вражаючу подібність до формальної логіки романтичного капричіо: контрастні розділи, наявність вірту-

---

<sup>1</sup> Пізніше композицію переклали для ерху. У 2010 році також з'явилася хорова версія твору – «Циньцянська рапсодія на тему Да Цинь Чуань» на слова Ши Гана (Чень Юлінь, 2025).

озної каденції, що імітує імпровізацію, загальна свобода у поводженні з музичним часом. Це свідчить про те, що китайські композитори відтворили сам структурний архетип жанру, наповнивши його національною ладоінтонаційністю.

Подібний підхід можна також спостерігати, наприклад, у творчості відомого сучасного композитора Ван Цзяньміна (王建民), чий досягнення у сфері китайської інструментальної музики сьогодні вельми відомі. Зокрема, п'ять його Рапсодій для *ерху*, що створювалися з 1988 по 2019 роки, «незмінно привертають увагу виконавців на *ерху* і музикознавців» (Лі Чуаньсін, 2023). Творчі погляди, естетичні принципи та задуми, які майстер втілює у своїх композиціях, ґрунтуються на національному філософському принципі «гармонія у різноманітті» (和而不同), що походить з ідей Конфуція про «благородну людину, що досягає гармонії, але не є єдиноюдушною» (Чжан Вейчжун, 2011: 47), які викладені в літературному пам'ятнику «Бесіди і судження» («论语» – «Луен Юй») (там само).

Цей принцип став основою для розвитку творчих ідей Ван Цзяньміна про «елегантність та популярність, співіснування китайських та західних елементів» (Лі Чуаньсін, 2023). Це дозволяє рапсодіям для *ерху* «залишатися вірними своїй суті, попри численні зміни», що стало вагомою причиною оновлення та «процвітання циклу рапсодій» (там само), які швидко завоювали визнання виконавців, слухачів та музичних критиків. Ці п'єси вирізняються унікальною музичною мовою на основі китайської мелодики, віртуозною свободою і технікою виконання на традиційному китайському інструменті, що поєднуються із західними композиційними принципами.

У китайській музиці існують також зразки капричіо в його «класичній» європейській формі. Вони відзначені яскравою виразною віртуозністю, імпровізаційними каденціями та структурною свободою, мають назву, яка відповідає західному терміну «*capriccio*». Серед таких творів назвемо концерт для фортепіано з оркестром «*Yunnan Capriccio*» (2006) Чен Мучена. Твір пов'язаний з фольклором провінції Юннань, що надає музиці особливого колориту й характерності,

містить вільні переходи, темпові коливання, мелодичні імпровізації. Іншим прикладом може слугувати твір «*China Western Part Capriccio*» для західного оркестру (2007) Лі Веньпіна. Сама назва свідчить про наміри композитора створити яскравий, живий твір, хоча і без дотримання західних канонів, але який ґрунтується на вільній імпровізаційній основі. Ця композиція виявилася дуже популярною в різних перекладеннях, найбільш відомою з яких стала «*Western China Capriccio Huang*» для ансамблю традиційних китайських інструментів (Zhengyu & Zhou Wang). Цю тему продовжує сольна композиція для гуджена «*Capriccio in the Western Regions*» (1996) Ван Цзяньміна, основана на музиці Сіньцзяну, де використовуються сучасні композиторські прийоми, складний ритм, різноманітна динаміка та емоційні контрасти. Перелічені композиції для різного складу інструментів, безсумнівно, успадковують програмність і національно-живописний характер, властивий оркестровим капричіо ХІХ століття. Однак їхня структура часто більш описова та сюїтна, ніж каприсна у власному значенні; акцент зміщений на створення звукового образу регіону (Юннані, Західного Китаю), а не на демонстрацію індивідуальної віртуозності соліста чи раптові формальні контрасти.

У китайській фортепіанній музиці також є твори із жанровим ім'ям «капричіо»: бачимо їх у творчості таких митців, як Сан Тонг, Го Цзужун, Чу Ванху, Цзо Хуаньюань, Ян Шуанчжі, Ван Цзяньчжун та ін. *Капричіо для фортепіано*, створене в 1960 році видатним китайським теоретиком і композитором Сан Тонгом, стало першим подібним зразком, в якому поєдналися сучасні надбання та китайська національна музична мова. Структура композиції більше нагадує сонатну форму, на відміну від найбільш уживаної тричастинної форми каприсів. Однак різноманітний тематичний матеріал не має чітких тональних співвідношень, завдяки вільному трактуванню він не вкладається у традиційну сонатну схему. Акордова фактура основана на пентатоновій гармонії, що має взаємозворотність вертикалі та горизонталі. Ритміка збагачена синкопами, перемінним розміром.

У тому ж році ще один відомий китайський композитор та музичний педагог – Го Цзужун написав Капричіо для фортепіано. Тематизм твору спирається на традиції народного мистецтва Фуцзяня – *чжанчжоуське Цзіньге* (Чжоу Сян, 2018). Разом з тим, композитор застосував засоби сучасної музичної мови, техніку розширеної тональності, сучасні методи організації звукової вертикалі. Капричіо має форму варіацій з елементами тричастинності: перша частина – тема і перша варіація, середня частина – друга і третя варіації, реприза – четверта варіація.

У 1978 році композитор Чу Ванхуа написав «Сіньцзянське капричіо», основане на народних мелодіях і традиціях інструментальної народної музики. Цей твір так само, як і інші композиції митця, яскраво підкреслює імпровізаційний характер його композиторського мислення. Композитор часто подорожував до віддалених районів Китаю, щоб зібрати оригінальні народні пісні й танці. Потім він поєднав ці народні елементи із західними композиційними прийомами у своїх фортепіанних творах. У Капричіо втілено автентичну атмосферу місцевого регіону Сіньцзян: його природний простір, народні пісні, ритми уйгурських танців, елементи темброво-інтонаційної та гармонічної виразності, побудовані на синтезі китайської й арабської культур. Чу Ванхуа значною мірою реалізував виражальні можливості фортепіано як багатоголосного, різномірного інструмента і яскраво відобразив цю якість у багатоскладовій фактурі «Сіньцзянського капричіо». Композитор віддав перевагу цьому жанру через його відносно вільну структуру, яка залишає виконавцям простір для самовираження та втілення їх багатого уяви.

Серед «Капричіо», що з'явилися у XXI столітті, назвемо твір відомого китайського композитора і піаніста Ван Цзяньчжуна, автора багатьох дуже популярних у Китаї творів. «Капричіо» (2012), написане на замовлення VI Шанхайського міжнародного молодіжного конкурсу піаністів, стало останнім твором митця. На відміну від попередніх авторів, Ван Цзяньчжун фактично не демонструє жодних «аутентичних» або «традиційних» мелодій китайського фольклору

з його насиченим колоритом. «Капричіо» стало «рідкісним шедевром китайської фортепіанної музики» (Чжен Яо, 2020: 146), що має важливе значення для сучасної національної фортепіанної творчості в досягненні високої єдності художньої, технічної та естетичної якостей. Твір написаний у вільній сонатній формі, де елементи китайської народної музики інтегровані із західноєвропейськими техніками письма. Сам композитор в одному з інтерв'ю зазначив, що «творчість повинна зберігати національний стиль, національну мову, ... китайський колорит, атмосфера, характеристика звуковисотності, художній образ тощо можуть бути відображені у відносно нових методах» (цит за: Чжен Яо, 2020: 151).

### **Висновки.**

Капричіо – цікаве та багатозначне поняття в історії мистецтва, особливо в музиці, але також і в живопису, архітектурі, графіці. Це – жанр свободи та імпровізаційної фантазії, що зародився в Італії в XVI столітті, поширився Європою, застосовувався переважно в інструментальній музиці, але мав аналоги в інших видах мистецтва. З ним пов'язані імена Дж. Фрескобальді, Й. С. Баха, Д. Скарлатті, Н. Паганіні, Ф. Мендельсона та багатьох інших видатних композиторів, які у цьому жанрі продемонстрували вражаючі результати розвитку інструментальної техніки, підкреслюючи «характер» інструмента й можливості виконавця. У живописі до жанру капричіо можна віднести полотна, де закарбовані фантазійні архітектурні або пейзажні образи, де в одній композиції поєднані реальні та вигадані елементи: будівлі, античні руїни, міста та інше, заради декоративного або поетичного ефекту, створенню певного настрою. Подібно до музичного капричіо, тут також панує свобода уяви, «капризність», не скута топографічною достовірністю. Таким чином, жанр капричіо в живописі та музиці розвивався паралельно, але в різних формах: у звуці – як вільна імпровізація та віртуозність, у зображенні – як уявна композиція та гра архітектурних мотивів. Хоча до XX століття капричіо майже втратило значення «стійкого» жанру, сама його поетика – свобода, химерність, контрастність, імпровізаційність, віртуозність –

стала внутрішнім принципом багатьох музичних напрямів і «точкою опори» для роздумів про природу імпровізаційності, експерименту, свободи творчого акту, тобто про категорії, важливі для всієї західноєвропейської музичної естетики.

Жанр капричіо, маючи глибоке європейське коріння, знаходить своє відображення та набуває нових життєвих форм у творчості сучасних китайських композиторів. Аналіз наявних джерел та музичних творів дозволяє стверджувати, що в Китаї капричіо не було механічно запозичено як готову жанрову форму. Зазнавши значної трансформації, вона перетворилась, з одного боку, на семантичний маркер, з іншого – на естетичний принцип, суголосний національним музичним традиціям. На основі аналізу творів Ван Цзяньміна, Чен Мучена, Лі Веньпіна, Сан Тонга, Го Цзужуна, Чу Ванхуа, Цзо Хуаньюаня, Ян Шуанчжі, Ван Цзяньчжуна та інших китайських митців можна простежити, яким чином поетика капричної свободи та імпровізаційності інтегрується в китайський культурний контекст, створюючи унікальний художній синтез, актуальний як для музикознавчого дискурсу, так і для сучасної виконавської практики. Хоча безпосереднє «запозичення» європейських форм капричіо зустрічається нечасто, китайська композиторська школа активно розвиває жанри, близькі до нього, зокрема, *суйсянцю* (随想曲 – капричіо / фантазія) та *куансянті* (狂想曲 – рапсодія). Ці музичні жанри за своїми характеристиками (свобода, фантазійність, імпровізаційність) можна вважати найбільш відповідними «аналогами» європейського капричіо.

*Суйсянцю* і *куансянті* є ключовими жанрами для розуміння того, як китайська композиторська школа асимілювала та «пристосувала» європейську жанрову модель до втілення ідеї вільної, фантазійної інструментальної форми в національній культурі. Ці твори, як для традиційних китайських, так і для західних інструментів, виявляються структурно спорідненими з європейською традицією свободи форми, що робить їх ідеальним об'єктом для міжкультурного діалогу та глибшого розуміння універсальних закономірностей музичного формотворення. Такі твори, як «*Yunnan Capriccio*» Чен Мучена,

«Синьцзянське капричіо» Чу Ванхуа та ін., демонструють синтез принципів вільної, «капризної» форми з яскраво вираженим національним колоритом, що проявляється у використанні народних мелодій, ритміки в межах специфічної ладотональної системи. Таким чином, капричіо виступає не як жорстка структурна схема, а як пластичний метод, що дозволяє поєднувати західну композиційну техніку з китайськими національними музичними елементами.

Для сучасних виконавців дослідження жанру капричіо видається важливим через низку причин. Для музикантів, що спеціалізуються на європейському репертуарі, розуміння еволюції капричіо дозволяє глибше проникнути в логіку вільної форми, опанувати мистецтво імпровізаційного стилю та віртуозного вираження, закладені ще у творах Дж. Фрескобальді та Н. Паганіні. Для виконавців на традиційних китайських інструментах, наприклад *ерху*, звернення до творів у жанрі *суйсянцю* і *куансянті* відкриває нові технічні та художні горизонти національної культури. Ці твори часто вимагають віртуозного володіння інструментом, розширеного тембрового діапазону, складної артикуляції та вміння інтерпретувати фольклорний матеріал в академічному творі, що є ключовим для розвитку сучасного виконавського мистецтва. **Перспективою** дослідження теми може стати більш детальний аналіз фортепіанних «Капричіо» з творчого доробку китайських композиторів.

## ЛІТЕРАТУРА

- Агішева, К. (2007). Історичні аспекти вивчення жанру капричіо. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 20, 135–144.
- Нікуліна, М. (2025). Каприси для скрипки соло українських композиторів XXI століття у контексті розвитку жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 90(2), 78–84. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-11>
- Сікорська, І. (2008). Капричіо. У кн. *Українська музична енциклопедія*, Т. 2, сс. 324–325. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України.
- Тимофеева, К. (2021). Особливості трактування жанру капрису у фортепіанній творчості Ф. Мендельсона. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 96–110. DOI: 10.34064/khnum1-60.05

- Хуан Чжулін. (2009). *Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чжан Тяньтянь. (2016). Капричіо як поняття та явище. *Музичне мистецтво і культура*, 23, 389–399.
- Чжан Тяньтянь. (2021). *Жанрова еволюція інструментального капричіо: від Дж. Фрескобальді до Ф. Мендельсона*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Apel, W. (1972). *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company.
- Levey, Michael. (1994). *Painting in Eighteenth-Century Venice*. New Haven: Yale University Press.
- Marshall, R. L. (1972). *The Compositional Process of J. S. Bach*. Princeton: Princeton University Press.
- Schwandt, Erich. (2001). Capriccio(i). In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (Ed. By S. Sadie). Oxford: Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04867>; <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004867>
- Seidl, E. M. (2011). *Der Virtuose in seinem Wirkungsfeld in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Mit einer Fallstudie zum Geigenvirtuosen Niccolò Paganini*. (Masterarbeit). Karl-Franzens-Universität Graz. Graz.
- Walsh, S. (2006). *Stravinsky: The Second Exile: France and America, 1934–1971*. New York: Knopf.
- Wilton-Ely, John. (1978). *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*. London: Thames & Hudson.
- 中国风. [Zhōngguó fēng] [Китайський стиль] (б. р.). У: *Baidu.com*. <https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E9%A3%8E/24529>
- 劳承万. (2014). 哲学美学与中国古学. 世界图书出版公司. [Лао Ченвань. (2014). Філософська естетика та давньокитайське вчення. Пекін: Всесвітня книгарня].
- 周翔. (2018). 浅析郭祖荣钢琴作品《随想曲》中锦歌的运用. 硕士学位论文. 福建师范大学艺. [Чжоу Сян. (2018). *Короткий аналіз використання Цзінь Ге у фортепіанному творі Го Цзужуна «Капричіо»*. (Магістерська дисертація). Фуцзяньський педагогічний університет. Фучжоу].
- 国乐. [guó yuè] [Китайська традиційна музика] (б. р.). У: *Baidu.com*. <https://baike.baidu.com/item/%E5%9B%BD%E4%B9%90/2111769>

- 张卫中. (2011). 《论语》. 浙江 : 浙江教育出版社. [Чжан Вейчжун. (2011). «Луен Юй». Чжечжян: Освіта].
- 朱良志著. (2006). 中国美学十五讲. 北京大学出版社. [Чжу Лянчжи. (2006). *П'ятнадцять лекцій з китайської естетики*. Пекін: Видавництво Пекінського університету].
- 李传兴. (2023). 王建民二胡狂想曲研究述评. 华音网. [Лі Чуаньсін. (2023). Огляд досліджень «Рапсодії на ерху» Ван Цзяньміна] *Huayin.net*. <https://www.huain.com/article/erhu/2023/1212/2421.html>
- 狂想曲 [Rhapsody] [Рапсодія] (б. р.). У: *Baidu.com*. <https://baike.baidu.com/item/%E7%8B%82%E6%83%B3%E6%9B%B2/7148493>
- 王建民. (2014). 谱民族新韵抒中华情怀——第一二胡狂想曲创作回顾与回想. 人民音乐, 3, 29–32. [Ван Цзяньмін. (2014). Створення нового національного стилю та вираження китайських почуттів – огляд та роздуми про створення першої рапсодії для ерху. *Народна музика*, 3, 29–32].
- 郑尧. (2020). 王建中《随想曲》民族化创作思维解析. 《岳'嗣球》, 6, 146–152. [Чжен Яо. (2020). Аналіз національного творчого мислення у творі Ван Цзяньчжуна «Капричіо». *«Юе Сіцю»*, 6, 146–152].
- 陈郁林. (2025). 二胡曲《秦腔主题随想曲》的音乐分析. 华音网 [Чень Юлін. (2025). Музичний аналіз п'єси для ерху «Рапсодія на тему опери Циньцян». *Huayin.net*. <https://www.huain.com/article/erhu/2025/0307/3139.html>.
- 随想曲 [Capriccio] [Капричіо] (б. р.). У: *Baidu.com*. <https://baike.baidu.com/item/%E9%9A%8F%E6%83%B3%E6%9B%B2/508810>

## REFERENCES

- Agisheva, K. (2007). Historical aspects of the study of the capriccio genre. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of education*, 20, 135–144 [in Ukrainian].
- Apel, W. (1972). *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press [in English].
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company [in English].
- Capriccio (n. d.). In *Baidu.com*. <https://baike.baidu.com/item/%E9%9A%8F%E6%83%B3%E6%9B%B2/508810> [in Chinese].
- Chen Yulin. (2025). Musical analysis of the Erhu piece “Rhapsody on a Theme of the Qingqiang Opera”. *Huayin.net*. <https://www.huain.com/article/erhu/2025/0307/3139.html> [in Chinese].

- Chinese style. (n. d.). In *Baidu.com*. <https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E9%A3%8E/24529> [in Chinese].
- Chinese traditional music. (n. d.). In *Baidu.com*. <https://baike.baidu.com/item/%E5%9B%BD%E4%B9%90/2111769> [in Chinese].
- Huang Zhulin. (2009). *Ways of development of children's piano music in China*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Lao Chengwan. (2014). *Philosophical Aesthetics and Ancient Chinese Teachings*. Beijing: World Book Publishing Company [in Chinese].
- Levey, Michael. (1994). *Painting in Eighteenth-Century Venice*. New Haven: Yale University Press [in English].
- Li Chuanxing. (2023). A Review of Research on Wang Jianming's "Rhapsody on the Arhu". Huain.net. <https://www.huain.com/article/erhu/2023/1212/2421.html> [in Chinese].
- Marshall, R. L. (1972). *The Compositional Process of J. S. Bach*. Princeton: Princeton University Press [in English].
- Nikulina, M. (2025). Caprices for solo violin by Ukrainian composers of the 21<sup>st</sup> century in the context of the development of the genre. *Current Issues of the Humanities*, 90(2), 78–84. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-11> [in Ukrainian].
- Rhapsody. (n. d.). In *Baidu.com*. <https://baike.baidu.com/item/%E7%8B%82%E6%83%B3%E6%9B%B2/7148493> [in Chinese].
- Schwandt, Erich. (2001). Capriccio(i). In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (Ed. by S. Sadie). Oxford: Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04867>; <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000004867> [in English].
- Seidl, E. M. (2011). *Der Virtuose in seinem Wirkungsfeld in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Mit einer Fallstudie zum Geigenvirtuosen Niccolò Paganini [The Virtuoso in His Sphere of Influence in the First Half of the 19th Century: A Case Study of the Violin Virtuoso Niccolò Paganini]*. (Master's thesis). Karl-Franzens-Universität Graz. Graz [in German].
- Sikorska, I. (2008). Capriccio. In *Ukrainian musical encyclopedia*, vol. 2, pp. 324–325. Kyiv: Institute of Encyclopedic Researches of NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Timofeieva, K. (2021). Peculiarities of the interpretation of the capriccio genre in the piano works of F. Mendelssohn. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy &*

- Theory and Practice of Education*, 60, 96–110. DOI 10.34064/khnum1-60.05 [in Ukrainian].
- Walsh, S. (2006). *Stravinsky: The Second Exile: France and America, 1934–1971*. New York: Knopf [in English].
- Wang Jianming. (2014). Creating a new national style and expressing Chinese feelings – a review and reflections on the creation of the first Rhapsody for arhu. *Folk Music*, 3, 29–32 [in Chinese].
- Wilton-Ely, John. (1978). *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*. London: Thames & Hudson [in English].
- Zhang Tientyan. (2016). Capriccio as a concept and phenomenon. *Musical Art and Culture*, 23, 389–399. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2016-23-389-399> [in Ukrainian].
- Zhang Tientyan. (2021). *Genre evolution of instrumental capriccio: from G. Frescobaldi to F. Mendelssohn*. (PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Zhang Weizhong (2011). “Luen Yu”. Zhejiang: Zhejiang Education Press [in Chinese].
- Zheng Yao. (2020). An Analysis of National Creative Thinking in Wang Jianzhong “Capriccio”, *Yue Xiqiu*, 6, 146–152 [in Chinese].
- Zhou Xiang. (2018). *A Brief Analysis of the Use of Jin Ge in Guo Zuzhong’s Piano Work “Capriccio”*. (Master’s thesis). Fujian Normal University [in Chinese].
- Zhu Liangzhi. (2006). *Fifteen Lectures on Chinese Aesthetics*. Peking University Press [in Chinese].

### **Hu Mengyun**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Postgraduate student,  
the Department of Interpretation and Music Analysis  
e-mail: 1228558205@qq.com  
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-9098-3835>

## **Capriccio of Chinese composers of the 20<sup>th</sup> century in the context of the development of the genre**

**Statement of the problem.** *Compared to the research on the capriccio genre in European musical art, the issue of its reception and transformation in the Chinese academic space remains almost unexplored. The relevance of researching the capriccio genre in the context of contemporary Chinese music is determined by: the*

*process of active cultural exchange and globalization, within which Chinese composers are increasingly turning to the European genre heritage, reinterpreting it through the prism of their own centuries-old tradition; the need to study the nature of the capriccio as an “open form”, oriented towards improvisation, visuality, and emotional immediacy, which makes it highly promising in the search for new means of musical expression.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the study is to identify the paths of development of the capriccio in Chinese musical, particularly piano, art of the 20<sup>th</sup> century within the context of the overall picture of the genre's existence. Such methods as historical-genetic, typological, genre-stylistic, comparative, phenomenological, and interpretative ones were used to reveal the theme. Despite the significant number of studies of the European capriccio genre, its reception and transformation in the musical culture of China remains almost unstudied. Today, as the analysis of scientific publications shows, direct comparative studies that would systematically compare the European capriccio with Chinese musical analogues practically do not exist. . The novelty of this work lies in the fact that it comprehensively addresses the phenomenon of the “Chinese capriccio” as a separate artistic phenomenon.*

**Research results.** *The capriccio genre, with its deep European roots, finds its reflection and acquires new vital forms in the works of contemporary Chinese composers. An analysis of available sources and musical works allows us to assert that in China, the capriccio was not mechanically borrowed as a ready-made genre form but underwent significant transformation, turning on the one hand into a semantic marker, and on the other – into an aesthetic principle that organically combines with national musical traditions.*

**Conclusion.** *Based on the analysis of works by Wang Jianming, Chen Musheng, Li Wenping, Sang Tong, Guo Zurong, Chu Wanghua, Yang Shuangzhi, Wang Jianzhong, and others, it is possible to trace how the poetics of “capricious” freedom and improvisation integrate into the Chinese cultural context, creating a unique artistic synthesis relevant both to musicological discourse and to contemporary performance practice.*

**Keywords:** *capriccio; European instrumental music; piano; Chinese instruments; national traditions; genre transformation.*

*Стаття надійшла до редакції 8.07.2025,  
рекомендована до друку 15.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.*

УДК 780.646.2.082.1:780.616.432(497.5)(092)

DOI 10.34064/khnum1-76.07

**Дубка Олександр Сергійович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри оркестрових духових та ударних інструментів  
e-mail: progresol68@gmail.com;  
ORCID iD: 0000-0003-0165-5116

**Дяченко Юрій Станіславович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
в. о. завідувача кафедри оркестрових духових та ударних інструментів  
e-mail: yuriyd\_@ukr.net;  
ORCID iD: 0000-0002-9522-137X

**Соната для тромбона і фортепіано («Vox Gabrieli»)****С. Шулека: монументально-концертна репрезентація жанру**

*Українське музикознавство XXI століття характеризується системним підходом до вивчення камерно-інструментальної музики, зокрема жанру сонати. З одного боку, сонатна форма в сучасному трактуванні зазнає змін з погляду композиторського мислення, з другого – з погляду виконавських підходів. Завдяки своїм характерним тембровим особливостям тромбон активно адаптується до цих тенденцій, проте вивчення сонат для цього інструмента в Україні залишається поза фокусом дослідницької уваги. Особливо це стосується сучасних творів, які виникли в останній третині XX – початку XXI століть. У статті аналізується Соната для тромбона і фортепіано («Vox Gabrieli») С. Шулека як яскравий приклад репрезентації сучасних напрямів виконавського мистецтва тромбона в Україні. Вибір твору зумовлений потребою вивчення тромбової сонати, яка має «гібридну» природу, тобто містить жанрові компоненти як камерного, так і концертного твору. Мета статті – розкрити особливості жанрового поєднання сонати і концерту в контексті сучасного тромбового камерного музикування на прикладі Сонати («Vox Gabrieli») для тромбона і фортепіано С. Шулека. Обраний дослідницький ракурс визначає наукову новизну пропонованої статті. Результати комплексного*

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



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

аналізу твору дозволили дійти висновку, що в Сонаті С. Шулека присутні риси як камерного, так і концертного жанрів, а також низка виражальних засобів, завдяки яким розкривається широкий спектр художньо-технічного «потенціалу» тромбона. Зазначене вище робить твір затребуваним виконавцями та дозволяє вважати його значущим внеском у тромбовий репертуар.

**Ключові слова:** соната; жанрова гібридизація; тромбонове виконавське мистецтво; виконавський та композиторський аспекти художнього твору.

### **Постановка проблеми.**

Сучасне українське музикознавство демонструє зростаючу увагу до камерно-інструментальної музики, яка завдяки своїй жанровій гнучкості і відкритості до експериментів створює широкі можливості для реалізації композиторсько-виконавської комунікації. Важливе місце в цій сфері посідає жанр сонати як плідний ґрунт для творчої взаємодії між композитором і виконавцем. Сонатна форма передбачає активний процес зіставлення тематичного матеріалу, що створює драматургічний наратив, – саме ця динаміка вимагає глибокого осмислення з боку виконавця, стимулюючи його до творчого самовираження. Водночас композитор, створюючи сонату, часто залишає простір для інтерпретаційної свободи (темп, агогіка, динаміка, фактура), завдяки чому виконавець стає співтворцем музичного образу. У ХХ–ХХІ століттях цей діалог стає ще виразнішим, адже сучасні сонати нерідко відходять від класичних канонів, пропонуючи нові форми взаємодії з виконавцем – завдяки новітнім виконавським технікам, видам нотної графіки, елементам імпровізації тощо. Таким чином, соната залишається одним із найперспективніших жанрів для втілення діалогу між композитором і виконавцем.

Тромбон завдяки своїм численним семантичним амплуа та багатогранним акустичним і технічним особливостям може надати потужний імпульс для розширення виражального потенціалу сучасного камерного музикування. Попри зростаючу зацікавленість камерною музикою, питання, пов'язані з вивченням жанру сонати для тромбона,

особливо творів останньої третини ХХ – початку ХХІ століття, в українському музикознавстві залишаються недостатньо висвітленими.

Це визначає актуальність нашого дослідження, яка ґрунтується на двох основних аспектах:

– недостатній кількості вітчизняних наукових праць, присвячених виконавству на тромбоні та аналізу специфіки сонати для цього інструмента;

– необхідності детального виконавського аналізу Сонати для тромбона і фортепіано («*Vox Gabrieli*») С. Шулека з погляду демонстрації втілення тенденції до жанрової гібридизації в контексті тромбового мистецтва. Про успішність поєднання композитором у цьому творі жанрових рис сонати й концерту свідчить його широка популярність і серед виконавців-тромбоністів, і серед слухачів.

**Останні дослідження і публікації.** Стаття ґрунтується на аналізі праць українських та закордонних дослідників у сфері виконавства на тромбоні (Кравчук, 2024; Марценюк, 2016; Міненко, 2023) та жанрових особливостей сонати, зокрема для тромбона (Haines, 2014; Sudduth, 2006).

**Мета дослідження** – розкрити особливості жанрового поєднання сонати і концерту в контексті сучасного тромбового камерного музикування на прикладі Сонати для тромбона і фортепіано («*Vox Gabrieli*») С. Шулека.

**Методологія дослідження.** У процесі дослідження застосовано кілька методологічних підходів. *Історико-генетичний* метод використано для простеження витоків та еволюції жанру сонати для тромбона в контексті камерно-інструментальної музики. *Жанрово-стильовий* – для визначення стилістичних особливостей Сонати для тромбона і фортепіано («*Vox Gabrieli*») С. Шулека. Метод *структурного аналізу* застосовано для більш глибокого осмислення музичного твору з позиції його втілення у виконавській практиці. *Інтерпретаційний* метод дозволив виявити особливості авторського задуму, зіставити варіанти трактування музичного тексту, обґрунтувати художні і технічні виконавські рішення щодо мовностильових комплексів твору.

### Виклад основного матеріалу дослідження.

Термін «соната» виник в Італії в добу Бароко (1600–1750), спочатку використовуючись для відокремлення інструментальних творів від вокальних. Згідно дослідженням музикознавців, зокрема Р. Тарускіна (Taruskin, 2009), соната почала розвиватися у «форму мистецтва» саме в бароковій музиці, наприклад, у творчості А. Кореллі, який розрізняв *sonata da chiesa* (музику для церкви) та *sonata da camera* (музику для двору). Соната *da chiesa* у А. Кореллі майже без винятку складалася з чотирьох частин у послідовності «повільно – швидко – повільно – швидко». *Sonata da camera* містила будь-яку кількість танцювальних частин і лише пізніше стала дещо стандартизованою, найчастіше звертаючись до жанрів алеманди, куранти, сарабанди, жиги. У класичний період (близько 1750–1825 років) соната стала чітко структурованим, оформленим жанром, найчастіше складаючись із трьох частин; рідше твори цього жанру містили чотири чи дві частини. Послідовність частин «швидко–повільно–швидко» була характерною для тричастинної структури та «швидко–повільно–танцювально–швидко» – для чотиричастинної. За Дж. Саддудом (Sudduth, 2006), стандарту для двох частин у той період не існувало. Соната доби Романтизму здебільшого залишалася в межах, що склалися у класичний період, але композитори-романтики розширили експресивну палітру жанру, зокрема використовуючи більш «сміливі» співзвуччя та менш традиційні модуляції, а також вносячи більшу свободу в послідовність зміни частин. Після розпаду тональності й численних звукових експериментів у ХХ столітті деякі композитори відреагували, шукаючи натхнення для своїх творів у музиці доби Бароко та Класицизму, започаткувавши неокласичний рух. У цьому плані цікавим взірцем є Соната («*Vox Gabrieli*») для тромбона і фортепіано С. Шулека (Sulek, 1973).

С. Шулек (1914–1986) – композитор, диригент і скрипаль – вважається одним із провідних діячів хорватського музичного мистецтва ХХ століття. Він навчався гри на скрипці у В. Гумла (V. Huml) в Загребській музичній академії, де також відвідував класи композиції

у Б. Берси (B. Versa). У 1945 році він став професором скрипки в Академії, а в 1947 році – професором композиції. Він викладав там до виходу на пенсію в 1975 році. С. Шулек також вів активну діяльність як камерний музикант, грав у Загребському квартеті і фортепіанному тріо. Крім того, був диригентом камерного оркестру Загребського радіо, який вивів на міжнародну сцену. С. Шулек також гастролював як перший скрипаль із Загребським квінтетом і з тріо, включно з піаністом І. Мацеком (I. Masek) і віолончелістом А. Джанігро (A. Janigro) (згідно Haines, 2014). С. Шулек написав вісім симфоній, дві опери, десять концертів, чотири класичних концерти для оркестру, збірку вокальної музики та багато сонат для різних складів. У своїх композиціях він використовував романтичні засоби виразності, звертався до барокових та класичних форм, попри поширення численних авангардних течій у 1950–1960 роки (Sudduth, 2006). Отже, С. Шулека визнають видатним композитором на його батьківщині в Хорватії, однак його твори нечасто виконуються за межами країни.

Соната («*Vox Gabrieli*») для тромбона і фортепіано, написана в 1973 році, була створена на замовлення Міжнародної асоціації тромбоністів і присвячена В. Ф. Крамеру (W. F. Cramer), колишньому професору гри на тромбоні в Університеті штату Флорида. Як і широко популярні фортепіанні сонати С. Шулека, його Соната для тромбона і фортепіано також отримала високу оцінку з боку виконавців-тромбоністів та слухачів і була визнана «дорогоцінним каменем» стандартного репертуару для тромбона. Сонату виконували та записували відомі тромбоністи, зокрема Р. Зауер (R. Sauer), К. Ліндберг (C. Lindberg) і А. Трудель (A. Trudel), Дж. Алессі (J. Alessi) (Haines, 2014: 5).

Хоча С. Шулек створював свої композиції у XX столітті, його Соната «*Vox Gabrieli*» для тромбона і фортепіано вирізняється неокласичними рисами та синтезом стилістичних елементів різних історичних епох. Під час написання твору композитор відчував сильний вплив музичного стилю бароко, проте його музика насичена й виразними елементами доби Романтизму, про що свідчить її надзвичайно експресивний характер, зокрема, фокусування уваги на мелодичних

елементах: для Сонати характерні мелодичні лінії у верхньому регістрі, що підносяться над щільною гармонічною фактурою фортепіано. Композитор демонструє експресивну природу тромбона через динамічні та мелодичні градації та використання всього діапазону інструмента, створюючи складні творчі завдання як для соліста-тромбоніста, так і для піаніста (там само: 5–6).

Твір має характерну назву, отже, правомірно вважати Сонату програмною. «*Vox Gabrieli*» перекладається як «Голос Гавріїла», тобто біблійного архангела – вісника Божої волі, який грою на духовому інструменті сповіщає про майбутні події, зокрема й Судний день. Н. Дж. Саддут зазначає, що в лютеранському перекладі Біблії Гавріїл грає саме на тромбоні (Sudduth, 2006). Історія появи цього інструмента в епоху Відродження пов'язана із церковною практикою, отже, тембр тромбона в контексті композиції С. Шулека є цілком доречним. «Різні стилі твору окреслюють способи, якими Гавріїл передає свої послання на землі, починаючи від твердих та авторитетних заяв і закінчуючи м'якими словами, сповненими розуміння та втіхи» – вважає Р. Гейнс (Haines, 2014: 6).

Стосовно структури Сонати, яка є одночастинною композицією, думки дослідників дещо різняться. Так, Н. Дж. Саддут вбачає в ній барокову сюїтність та намагається конкретизувати її програмну спрямованість: «Соната Шулека – це одночастинний твір, натхненний ранньою ідеєю сонати як просто багаточастинного інструментального твору. У першому розділі тріольний ритм у тромбона зіставлений із дуольною пульсацією восьмими тривалостями у фортепіано. Другий розділ – легкий, скерцозний, який завершується потужніше. Третій розділ позначений як *dolce espressivo* та є ліричним. Четвертий розділ із *marcato* як стилістичною позначкою звертається до більш потужної сторони [виразного потенціалу] тромбона. Наступний розділ – *cantabile*, зі співочою якістю, а фортепіано безпосередньо вводить у подальший швидкий розділ. Наступний повільний розділ є повторенням третього, але в тональності квартою вище. Останній швидкий розділ позначений як *disperatamente*, що італійською означає

“відчайдушно”. Це символізує Судний день. В останньому розділі повертається тематичний матеріал із першого з деякими варіаціями, щоби довести твір до потужного, піднесеного завершення, що представляє відкриття воріт Небесних» (Sudduth, 2006). Однак наведеними спостереженнями аналіз дослідником композиційної структури Сонати вичерпується, залишаючи осторонь, зокрема, тематичні і тональні співвідношення – основу сонатної форми в її класичному розумінні.

Інша дослідниця, Ребека Гейнс, вважає, що С. Шулек не виходить за усталені межі класичної сонати: «Дотримуючись традиційної сонатної форми, експозиція починається в сі-бемоль мінорі з вогняної та невпинної мелодичної лінії тромбона, що супроводжується розкотистими секстолями фортепіано» (Haines, 2014: 6). Проте більш-менш детальний аналіз твору не був головним завданням жодного з дослідників, і надані ними характеристики створюють лише вельми обмежене уявлення щодо форми, стилістики та образності твору: «Загалом, розвиток характеризується співучим тоном, який ще більше посилюється грайливою взаємодією між тромбоном та фортепіано, але водночас авторитарним у мелодичних висловлюваннях, що ніби демонструє наполегливість голосу Гавриїла, – [вірогідно, мова йде про розробку]. – Далі твір вступає в перехід з бурхливими мелодіями, що передаються між фортепіано і тромбоном, нарощуючи напругу, поки каденції фортепіано не повертаються до сі-бемоль мінору в репризі. Зрештою, твір переходить до основної теми експозиції та завершується потужним фінальним твердженням...» (там само).

Отже, перейдемо до більш детального аналізу Сонати для тромбона і фортепіано «*Vox Gabrieli*». Твір С. Шулека є достатньо лаконічною композицією (час звучання – приблизно 8 хвилин); на нашу думку, це зразок жанру одночастинної сонатної форми, що набула популярності в епоху Романтизму. Попри лаконічність і одночастинність, Соната має всі необхідні тематичні елементи й розділи форми, що сприяє її цілісності та завершеності. У Сонаті відсутні значні темпові контрасти, розвиток відбувається в межах початкового темпу *Andante moderato*, але є помітні контрастні зіставлення на рівні тематизму, що

підкреслює деталізовану роботу композитора із загальним музичним образом твору. Водночас образний зміст Сонати гармоніює з романтичними тенденціями: головний тематизм має баладно-оповідальний характер (головна, побічна та заключна партія), а контрастність побудована на введенні тематизму «батального» забарвлення (сполучна партія та елементи розробки).

Так, одночастинна сонатна композиція має традиційні три розділи – експозицію (*Andante moderato*), розробку (*poco accel.*), репризу (*dolce espr.* у тромбона) – та коду (*Tempo I ma un poco sostenuto*), що стає емоційною вершиною розвитку Сонати. Не випадково композитор розташовує кульмінацію наприкінці твору, тим самим стверджуючи головну тему, тобто думку та образ твору, що сприяє також утриманню уваги слухача через повернення основного тематичного матеріалу. Таким чином, відсутність контрастів на темповому і тематичному рівні ще раз підкреслює єдність мислення композитора та його солідарність із романтичними тенденціями, що втілюються новітніми засобами. Відсутність темпових контрастів компенсується артикуляційними та динамічними градаціями. На цих рівнях відбувається діалогічна взаємодія тромбона та фортепіано – у сполучній, заключній партіях та розробці.

В експозиції Сонати діють чотири теми, які за традиціями класичної сонати можна назвати головною (ГП), сполучною (СП), побічною (ПП) та заключною (ЗП) партіями. Але на рівні музичного цілого, незважаючи на багатотемність Сонати, контрастують лише тематичні комплекси: ГП+ПП та СП+ЗП.

Головна партія (тт. 1–20, *b-moll*, змінний розмір з опорою на тридольну пульсацію) репрезентує основну ідею твору – партії тромбона та фортепіано, доповнюючи одна одну, створюють відчуття безперервного руху, що в іще більшій динаміці буде представлено в коді Сонати. Жанровими ознаками «баладності» тематизму ГП є розгорнуті широкі пасажі фортепіано та мелодії широкого дихання в тромбона.

Другий тематичний елемент – сполучна партія маршово-танцювального характеру (тт. 21–44, *b-Des*), яка є першим контрастом

до головної теми та зразком діалогу між тромбоном і фортепіано, що здійснюється на рівні артикуляційних та динамічних засобів, без застосування темпового контрасту. Відхилення в мажорну сферу теж є контрастом до витриманої в мінорних барвах головної партії.

Третій тематичний елемент – побічна партія оповідально-колического характеру (тт. 45–65, *C-dur*) – повертає слухача до образів головної теми в просвітлено-стриманому варіанті, де переважає мажорний нахил та врівноваженість у викладенні музичного матеріалу. Через збільшення ритмічних одиниць складається враження уповільнення темпу, попри збереження загальних темпових стандартів. Лінія діалогу між партіями тромбона та фортепіано, що була започаткована в сполучній партії, продовжується, наближаючи образ Сонати до більш епічних зразків.

Четвертий тематичний елемент – тонально нестійка заключна партія (тт. 66–77) з речитативно-діалогічними конструкціями – є логічним завершенням побічної, підсумовуючи весь експозиційний розділ, де відбувався розвиток від бурхливо-емоційної головної до танцювально-маршової сполучної та оповідальної побічної партії.

Розробка (тт. 78–141), у свою чергу, також має два розділи. Перший (тт. 78–102) – м'який за звучанням, він частково повертає слухача до емоційного забарвлення головної теми. Про це свідчать висхідні ходи в партії тромбона, що є інтонаційним «зерном» Сонати. Перед початком другого розділу розробки звучить невелика тематична зв'язка (тт. 103–106), що основана на гострих маршових ритмах та є модифікованою сполучною партією. Другий розділ (тт. 107–126) є розвитком головної партії. Композитор, попри розмір 4/4, повертає музиці тридольну пульсацію завдяки використанню тріолей; партія фортепіано стає більш щільною та розвиненою, а партія тромбона набуває «сольних» рис, перебираючи на себе увагу мелодією вокального типу і тріольними ритмами. Перед початком репризи знову звучить невелика зв'язка (тт. 127–141), що повертає маршові ритми сполучної партії, наче підготовлюючи звучання побічної.

Реприза (тт. 142–211) демонструє дзеркальний принцип проведення тематичного матеріалу: ПП–ЗП–ГП, з відсутністю сполучної партії. Співвідношення тональностей – *F-dur* у побічній та основна тональність *b-moll* у головній, що є традиційним домінантовим зіставленням для дзеркальних реприз, де композитор свідомо не проводить партії в одній тональності. Використання дзеркальної репризи у цій Сонаті не є випадковим, тому що загальна структура твору та послідовність проведення тем вибудовується за принципом арки, що неодноразово повертає слухача до головної теми, попри всі контрасти і розвиток.

Кода (тт. 212–226) – феєричне *tutti* фортепіано і тромбона, де повертається взаємодоповнювальне звучання двох інструментів у безперервному русі. У партії тромбона з'являються найвищі теситурні елементи, а партія фортепіано за щільністю фактури нагадує звучання симфонічного оркестру – усе це свідчить про кульмінацію твору, якою й завершується Соната.

Соната «*Vox Gabrieli*» С. Шулека є яскравим прикладом концертного твору для тромбона та фортепіано, де водночас втілені, з одного боку, принципи камерності й лаконічності, а з другого – широкого мислення та концертності, що вимагає високого рівня підготовки та зрілості виконавців. При цьому твір потребує значної виконавської майстерності від обох учасників ансамблю – тромбоніста і піаніста. Це обумовлено побудовою Сонати за принципом, який можна визначити як принцип концертно-камерного діалогу, що дозволяє класифікувати її жанр як «гібридний» – «соната-концерт». У рамках цього «концерту» відбувається взаємодія двох солістів, які виступають на паритетній основі, що є специфічним для самого сонатно-камерного жанру. Д. Кравчук (Кравчук, 2024) підкреслює такий важливий компонент камерного музикування за участю тромбона та фортепіано, як тембровий ансамбль, зазначаючи, що поєднання тембрів створює багатопланову музичну структуру, формуючи складні звукові простори. Також темброва взаємодія допомагає розкрити драматургічну ідею композиції, акцентуючи важливі моменти і зміни емоційного

забарвлення. Таким чином, ретельна попередня спільна робота виконавців над формуванням тембрового ансамблю відіграє ключову роль у створенні глибокої та якісної музичної інтерпретації. «Ключовими факторами виконавської стратегії в плані тембрового ансамблю є темброва мобільність та гнучкість, врахування драматургічного контексту та стилістичних особливостей, а також багатовимірність сприйняття тембрового ансамблю» (Кравчук, 2024: 348).

При цьому, якщо в партії фортепіано Сонати С. Шулека «*Vox Gabrieli*» спостерігається доволі традиційна, хоча й не проста для реалізації поліфонія різних за функціями голосів та пластів, то партія тромбона, на перший погляд, не містить явної віртуозності. Однак, розуміючи під віртуозністю не лише тільки дрібну техніку та ефектні способи звуковидобування, а й повний комплекс артикуляційних прийомів, сформованих відповідно до принципів виконавської майстерності, зауважимо, що партія тромбона в цій Сонаті містить низку складнощів. Одна з них – велика кількість «легатної» музики з представленням досить розлогих фраз, де виконавець має подбати не тільки про раціональне використання дихання, а й навіть про саму чистоту інтонування на тромбоні. Стосовно решти видів артикуляції та прийомів гри на тромбоні зазначимо, що в цій Сонаті вони досить традиційні. Це – маркатний штрих, типовий для речитативно-декламаційних тематичних побудов, репетиційна техніка, що потребує застосування «потрійного язика». Проте, як зауважує А. Міненко (Міненко, 2023: 51), у сучасному виконавському мистецтві вже не є актуальним розподіл на традиційні та нетрадиційні засоби виразності, адже кількість творів із новітніми прийомами гри невинно зростає.

### **Висновки.**

Аналіз Сонати С. Шулека для тромбона і фортепіано («*Vox Gabrieli*») дозволив виявити на її прикладі особливості жанрового поєднання сонати і концерту в контексті сучасного тромбонового камерного музикування.

За своєю структурою Соната С. Шулека є одночастинним твором, що містить традиційні для цього жанру розділи: експозицію, розробку,

репризу та коду. Композиційна драматургія твору спрямована до кульмінації у фінальному розділі, що підкреслює цілісність його музичного змісту. Визначальними рисами стилістики твору є застосування поліфонічних прийомів, складних ритмічних структур і динамічних контрастів.

З виконавського погляду, Соната вирізняється високим рівнем складності як для тромбоніста, так і для піаніста. Партія тромбона вимагає досконалого володіння артикуляційними техніками, зокрема *legato* та репетиційною технікою, тоді як партія фортепіано потребує відтворення оркестрового звучання.

Риси концертності у творі проявляються у викладенні партії соліста і партії фортепіано за принципом «діалогу-змагання» (протиставлення *solo-tutti*), при цьому фортепіано виконує функцію оркестрового *tutti*.

Отже, Соната С. Шулека для тромбона і фортепіано («*Vox Gabrieli*») є характерним прикладом «гібридного» жанру, який поєднує риси камерного та концертного твору. Це робить її значущим внеском у репертуар камерно-інструментальної музики для тромбона та фортепіано, сприяючи подальшому розвитку виконавської майстерності в цьому напрямі.

## ЛІТЕРАТУРА

- Кравчук, Д. (2024). Тембровий ансамбль в сонаті для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка як основа виконавської стратегії. *Музичне мистецтво і культура*, 39, 339–348. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-26>.
- Марценюк, Г. (2016). Витоки і розвиток українського тромбового мистецтва в контексті міжнародних творчих зв'язків. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*, 8, 60–65.
- Міненко, А. (2023). Постмодернові тромбові тенденції: від Л. Беріо до В. Рунчака. *Українська музика: науковий часопис*, 3–4 (46–47), 49–56. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-6>.

- Haines, R. (2014). *Tenor Trombone Recital*. (Lee Honors College Theses). Paper 2608. Western Michigan University. Kalamazoo, MI. [https://scholarworks.wmich.edu/honors\\_theses/2608/](https://scholarworks.wmich.edu/honors_theses/2608/)
- Sudduth, N. J. (2006). *The Twentieth-Century Trombone Sonata*. (Honors project thesis). Ball State University. Muncie, Indiana. <https://studylib.net/doc/11240975/2005-2006-the-twentieth-century-trombone-sonata-nathanael>
- Sulek, S. (1973). *Sonata for trombone and Piano («Vox Gabrieli»)*. Vuarmarens, Swizerland: The Brass Press, a division of Edition Bim.
- Taruskin, R. (2009). *Oxford History of Western Music*. Vol. 2: Music in the seventeenth and eighteenth centuries. Oxford: Oxford University Press.

## REFERENCES

- Haines, R. (2014). *Tenor Trombone Recital*. (Lee Honors College Theses). Paper 2608. Western Michigan University. Kalamazoo, MI. [https://scholarworks.wmich.edu/honors\\_theses/2608/](https://scholarworks.wmich.edu/honors_theses/2608/) [in English].
- Kravchuk, D. (2024). Timbre ensemble in the Sonata for trombone and piano by Yu. Ishchenko as a basis of performance strategy. *Musical Art and Culture*, 39, 339–348. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-26> [in Ukrainian].
- Martseniuk, H. (2016). The origins and development of Ukrainian trombone art in the context of international creative relations. *History of formation and prospects of development of wind music in the context of national culture of Ukraine and abroad*, 8, 60–65 [in Ukrainian].
- Minenko, A. (2023). Postmodern trombone trends: from L. Berio to V. Runchak. *Ukrainian music: a scientific journal*, 3-4 (46-47), 49–56. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-6> [in Ukrainian].
- Sudduth, N. J. (2006). *The Twentieth-Century Trombone Sonata*. (Honors project thesis). Ball State University. Muncie, Indiana. <https://studylib.net/doc/11240975/2005-2006-the-twentieth-century-trombone-sonata-nathanael> [in English].
- Sulek, S. (1973). *Sonata for trombone and Piano («Vox Gabrieli»)*. Vuarmarens, Swizerland: The Brass Press, a division of Edition Bim [in English].
- Taruskin, R. (2009). *Oxford History of Western Music*. Vol. 2: Music in the seventeenth and eighteenth centuries. Oxford: Oxford University Press [in English].

### ***Oleksandr Dubka***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 PhD in Art Studies, Associate Professor,  
 the Department of Orchestra Wind and Percussion Instruments,  
 e-mail: progreso168@gmail.com;  
 ORCID iD 0000-0003-0165-5116

### ***Yuriy Dyachenko***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 PhD in Art Studies, Associate Professor,  
 Head of the Department of Orchestra Wind and Percussion Instruments,  
 e-mail: yuriyd\_@ukr.net;  
 ORCID iD: 0000-0002-9522-137X

## **S. Šulek's Sonata for trombone and piano ("Vox Gabrieli"): a monumental concert representation of the genre**

**Statement of the problem.** *The modern Ukrainian musicology is notable for its systematic approach to the study of chamber and instrumental music, in particular the sonata genre, which is one of the key for the interaction between the composer and the performer. The trombone, owing to its unique timbre characteristics, is actively adapting to new compositional trends, however, the study of the sonata genre for this instrument in Ukraine is still underdeveloped. This is especially true for modern compositions created in the last third of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries. Chamber music for the trombone occupies a relatively narrow niche in the modern performing repertoire, which necessitates a detailed theoretical and performing-analytical consideration of each significant composition. One of such compositions is the Sonata for trombone and piano ("Vox Gabrieli") by S. Šulek, which is distinguished by its versatility of interpretations and deep musical content.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the study is to reveal the features of the genre combination of sonata and concerto using the example of Sonata the for trombone and piano ("Vox Gabrieli") by S. Šulek. The choice of this composition is stipulated by the need to study the trombone sonata, which has a "hybrid" nature, that is, it contains the genre components of both a chamber and a concert composition. This research perspective represents the scientific novelty of this study. As a result of the complex musicological and the performance analysis, the structural and compositional features of the composition were revealed.*

**Research results.** *The Sonata for trombone and piano ("Vox Gabrieli") is a one-movement composition that contains all the traditional sections of the sonata form: exposition, development, reprise, and coda. The compositional dramaturgy of the Sonata is constructed in such a way that it logically directs the listener to the climax in the final part, emphasizing the integrity of the musical content. Such a structure contributes to the effective development of musical thought, creating a bright dramatic effect. The study focuses on the genre and style features of the composition. It is noted that one of the defining features of the Sonata style is the use of polyphonic techniques, which adds multi-layered texture. Also the complex rhythmic structures that require a high level of technical skill from the performers are typical.*

*The Sonata is also notable for its genre synthesis, combining features of chamber and concert music. This is manifested in the interaction of the parts: the piano performs not only an accompanying function, but also acquires an orchestral sound, creating a kind of dialogue with the trombone. This approach emphasizes the concert nature of the composition, expanding its interpretative possibilities. From the point of view of performing technique, the Sonata is a difficult test for both the trombonist and the pianist. The trombone part requires perfect mastery of articulation techniques, in particular the legato technique and the "triple tongue" technique. The piano part is distinguished by its dense texture and complex harmonic organization, which gives it the symphonic sound.*

**Conclusion.** *The Sonata for trombone and piano ("Vox Gabrieli") by S. Šulek is a vivid example of the combination of chamber and concert features, which makes it a significant contribution to the repertoire for the trombone and piano.*

**Keywords:** *sonata; genre hybridization; trombone performing art; performing and compositional aspects of the artistic composition.*

*Стаття надійшла до редакції 2.07.2025,  
рекомендована до друку 11.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.*

УДК 780.643.2.071.2 (510)'06

DOI 10.34064/khnum1-76.08

### Хань Вей

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

e-mail: 42396745@qq.com

ORCID iD: 0009-0005-0528-1950

## Особливості національної поетики саксофонного виконавства в сучасному Китаї

*Розглянуто національну специфіку саксофонного виконавського мистецтва в китайській музиці XXI століття. Надано історіографію та жанрово-стилістичний аналіз Концерту для альт-саксофона Чу Ванхуа і саксофонної транскрипції К. Вільта «Фантазія “Шовковий шлях”» однойменної сюїти-фантазії Чжао Цзіпіня. Брак розробок, у яких позначені особливості національної поетики саксофонного стилю, засвідчує актуальність теми та зумовлює новизну результатів дослідження. Дослідницькою стратегією став виконавсько-інтерпретаційний підхід до розгляду музичного матеріалу, який дозволив виявити роль виконавської поетики як впливового чинника сприйняття і розуміння національної поетики твору, що переконливо доводить приклад саксофонної транскрипції К. Вільта «Фантазія “Шовковий шлях”», де сприйняття національно-стильової визначеності твору безпосередньо залежить від саксофоніста. Саксофон у творах китайських композиторів – своєрідний «тлумач», що перекладає з однієї мови на іншу, «загортає» східний мелос в полотно європейської авангардної мовної стилістики. Саме полістилістичність мови вирізняє Концерт Чу Ванхуа серед інших творів, символізуючи особливості національної поетики саксофонного виконавства Китаю як досвід зустрічі двох цивілізацій «Схід – Захід»: китайської фольклорної (мовностильової) та західноєвропейської (жанрової) традиції. Голос саксофона природно модулює від кантилени до різножанрових «персонажів» тембрової драматургії, від етнічних знаків до етично-філософських ідей.*

**Ключові слова:** саксофон; виконавська поетика; національна поетика; саксофонне виконавство; європейська традиція; техніка звукоутворення; стиль; китайська картина світу; тембр; оркестр; концерт.

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



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

## Постановка проблеми.

Саксофонне мистецтво Китаю у XXI столітті переживає помітне піднесення. Спроби саксофона закріпитися в складі духового інструментарію цієї країни відомі ще з кінця XIX століття, але його адаптація здебільшого була ускладнена через консерватизм і «закритість» тогочасного соціуму. За минуле століття мистецтво гри на саксофоні в Китаї сягнуло високого рівня професіоналізації та наразі забезпечено потужною інфраструктурою (багатоукладна освіта, виконавські регіональні школи, концертна діяльність, конкурси / фестивалі), що уможливило його інтеграцію у світовий процес.

Рівень виконавської майстерності та національно-стильова складова саксофонного інструменталізму багато в чому залежать від наявності відповідного репертуару. У композиціях китайських митців для саксофону набули актуальності не так технічна вправність і незвична краса тембру, як семантичний потенціал інструмента, його здатність до образного універсалізму, подолання кліше його сприйняття як «легковажного»<sup>1</sup>. На шляхах становлення саксофонного виконавства митцям важливо було не лише репрезентувати світовий досвід, задовольнивши інтереси меломанів, але й створити оригінальні композиції з національним колоритом (як сольні, так і у складі оркестру). Отже, «стильний» інструмент вплинув і на «інтонаційний словник» китайської музичної мови, і на ментальну психологію слухачів, яка, безумовно, спиралася на національну традицію. «На величезній території Китаю проживає 56 етнічних груп; кожна з них

---

<sup>1</sup> Лі Хантао (Li Hantao, 2020) констатує факт доволі пізнього масового поширення саксофона в Китаї (початок 1990-х), що пов'язане з перепоповненням китайського аудіоринку записами американського естрадного саксофоніста Кенні Джі (Kennny G). Популярність поп-зірки привела до хибної думки, що саксофон – *суто естрадний інструмент*. Цей стереотип спирався на повну відсутність класів академічного саксофона в консерваторіях. 1997 рік, коли зусиллями професора Лі Юшена (Li Yusheng) на базі консерваторії Сичуань (Sichuan) було відкрито перший в Китаї професійний клас саксофона, став «точкою відліку» подальшого розквіту саксофонного виконавства, про що пише Пан Ботянь (2023).

створила надзвичайне різноманіття традиційної музики, надавши величезний ресурс для композиторів, які прагнуть увиразнити чітку етнічну стилістику Китаю у своїх творах» (Li Hantao, 2020: 22–23).

Брак розробок, у яких позначені особливості національної поетики китайського саксофонного стилю, засвідчує *актуальність* теми цього дослідження та зумовлює його *наукову новизну*. І хоча китайські музикознавці часто звертаються до питань технології та специфіки саксофонного звучання, *виконавська поетика як система, що визначає стиль інструментального мислення саксофоніста*, яке суттєво впливає на сприйняття і розуміння національної поетики твору, залишається латентною проблемою і потребує уваги.

**Мета статті** – на ґрунті вивчення історіографії та аналізу знакових композицій для саксофона провідних китайських митців з'ясувати специфіку національної поетики саксофонного виконавства сучасного Китаю. *Матеріалом дослідження* стали Концерт для альт-саксофона Чу Ванхуа, сюїта-фантазія Чжао Цзипіня «Шовковий шлях» для гуаньцзи з оркестром народних інструментів та однойменна транскрипція твору для саксофона, здійснена К. Вільтом.

**Останні дослідження і публікації.** Переважну кількість праць, присвячених обраній темі, складають розробки китайських авторів, серед них – Ван Хаююань (2023), Ло Кунь (2017), Пан Ботянь (2023), Ши Сінь (2023), Ян Чжеюй (2023). Глибинний аналіз традиційної культури Китаю містять праці таких науковців, як Стівен Джонс (Jones, 1995), Сяо Чжан та Кайл Фир (Zhang & Fyr, 2021), Хуан Тайлун (2024), Лю Сіньсінь і Лю Сюецін (刘欣欣, 刘学清 2002). Із праці Шу Лі (Shu Li, 2015) можна дізнатися про витоки композиторського стилю Чу Ванхуа<sup>2</sup>. Відмінності китайської музики від західної він вбачає в тому, що вона «здебільшого основана на мелодіях без гармонічного супроводу. <...> Чу Ванхуа майстерно поєднує західноєвропейські техніки композиції з китайськими фольклорними мелодіями, створюючи власний музичний стиль» (Shu Li, 2015: 24).

---

<sup>2</sup> «У 1973 році Чу Ванхуа подорожував Китаєм, збираючи зразки традиційної музики» (Shu Li, 2015: 7).

Цзян Енмін з'ясовує відмінності китайського та європейського стилю саксофонного музикування (Zhang Enming, 2024).

У висвітлення особливостей національної поетики ця розвідка спирається на постулати інтерпретології щодо системних зв'язків музичного смислу («композитор – твір», «текст – виконання», «звучний текст – розуміння», «стиль твору – стиль виконання»), що викладені в працях українських вчених (Шаповалова, 2007; Москаленко, 2013; Николаєвська, 2020 та ін.), які потребують розробки на новому жанрово-стильовому матеріалі дослідниками різних виконавських профілізацій, зокрема й представниками саксофонного мистецтва.

**Методологія дослідження.** Комплекс дослідницьких підходів (історичний, жанровий, виконавський, стильовий) дозволяє розкрити:

- *історичний* – фактологію, пов'язану з історією саксофона в музичному мистецтві Китаю;
- *жанровий* – типологію інструментального концерту;
- *виконавський* – специфіку технічного відтворення композиторського тексту;
- *національно-стильовий* – ментальні ознаки китайської картини світу.

**Новизна результатів** розвідки полягає у висвітленні ролі виконавської поетики як чинника, від якого залежить сприйняття змісту національної поетики творів на китайську тематику.

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

Творчий доробок Чу Ванхуа представлений симфонічними та вокально-інструментальними жанрами<sup>3</sup>. *Концерт для альт-саксофона з оркестром* (2013) належить до пізньої творчості майстра. Ідею його створення висунув австралійський саксофоніст Йї Янг (Yi Yang), етнічний китаєць, з яким у Чу Ванхуа склалися тісні професійні

---

<sup>3</sup> Широко відомі симфонічна поема «*Autumn Cry*» («Осінній плач») та симфонії «*Silk Road*» («Шовковий шлях») та «*Ash Wednesday*» («Попільна Середа»). Світове визнання митець отримав завдяки фортепіанному концерту «Жовта Ріка» (1968–1969), створеному колективом китайських композиторів у співпраці з піаністом Ін Ченцзуном.

стосунки. Попри абсолютну унікальність, твір не отримав гідного визнання серед саксофоністів світового рівня. Концепція твору мислилася як показ китайської картини світу засобами саксофонної персоніфікації. Водночас твір має спадкоємні риси із західноєвропейським сольним інструментальним концертом, і не тільки на рівнях структури циклу та оркестрової фактури, але й у трактовці партії соліста та виконавської поетики в цілому. Гармонічна мова Чу Ванхуа – вдалий зразок органічного синтезу тонально-функціонального мислення з національним ладовим колоритом пента-гексатонних структур. Витончений східний мелос вигідно вирізняє Концерт, визначаючи самобутність його композиторського письма.

**Перша частина** Концерту написана у тричастинній формі з певним впливом рапсодійності. Серед її ознак – темпова та емоційно-виразна відмінність розділів (*Lento – Adagio – Grave*), а також опора тематизму соліста на фольклорні джерела. Посилення контрастів досягається завдяки розмежуванню розділів тривалими смисловими ферматами. Варіативність і надзвичайне стилістичне багатство вирізняють мелодико-інтонаційний зміст партії саксофона. Виклад матеріалу почасти відсилає до західноєвропейського концерту другої половини ХХ століття (очевидна паралель із саксофонним концертом А. Томазі). Звучання специфічних метроритмічних структур (висхідні / низхідні арпеджійовані квінтольні / секстольні пасажі) апелює до п'єси А. Де-зенкло «*Prélude, cadence et finale*». Трактування саксофона в розділі *Lento* вказує на зв'язок із французькою традицією другої половини ХХ століття (А. Томазі, П.-М. Дюбуа, меншою мірою М. Констант).

Витончене «вкраплення» специфічних прийомів гри – нарचितе глісандування (бендінг) у межах довгої тривалості, часте використання коротких форшлагів у досить широких інтервальних сполученнях – засвідчують стилістичні новації Чу Ванхуа. Хоча не можна відкидати думку про свідоме прагнення автора до наслідування стародавнього китайського співу. На це вказує Лі Хантао: «... китайські співаки використовували інтонаційні підйоми та падіння на довгих розпівах» (Li Hantao, 2020: 20). Деякі мелодії *Lento* схожі на популярні

китайські народні пісні, наприклад, «про вдову *Lady Meng Jiang*<sup>4</sup>» (там само: 19), хоча найяскравіше схожість розкривається в *Adagio*. Мелодію супроводжують дисонанси (зменшена септима, тритон), що підсилює драматизм образу. Східний колорит виникає завдяки майстерному вкрапленню коротких форшлагів, притаманних азіатській музичній традиції. Зауважимо, що подібні техніки мають місце у третій частині Сонати «*Fuzzy Bird*» та концерті «*Cyber-Bird*» Т. Йосімацу, почасти у Концерті Т. Хосокави, сольних п'єсах Р. Ноди.

Тематизм *Adagio*, на відміну від *Lento*, цілковито ґрунтується на пентатонних ладах. Фактура оркестрового супроводу значно «розріджується», тяжіючи до сталості метроритмічного та акордового викладу. Розкішне звучання теми «*Lady Meng Jiang*» стає найвиразнішим в оркестровому супроводі завдяки тембральній експресії високих струнних. Слух вирізняє витончений тембровий контрапункт саксофона до оркестрової теми, оздобленої орієнтальними малюнками. Заключне *Grave* запам'ятовується речитативом соліста на тлі педалі низьких струнних – образом невідвортної втрати.

**Друга частина** Концерту Чу Ванхуа, замість всепоглинаючого жалю, пропонує образ щасливої жінки (романтизація відбувається через чуттєвий мелос і вишуканий супровід оркестру). Остинато на спрощеному ритмі з пісні «*Lady Meng Jiang*» – наче символ тривоги, на тлі якого лунає зворушливий вокаліз саксофона. Наслідуючи європейську жанрову модель, композитор пише варіації<sup>5</sup>: тема проводиться у соліста, а ближче до каденції – у фактурно-тембровому багатстві оркестрового звучання. Очевидним є зв'язок із культурно-

---

<sup>4</sup> В основу традиційної китайської пісні покладено ніжну вишукану мелодію, яка оповідає трагічну легенду про молоду дівчину. Дізнавшись, що її коханий поліг на будівництві Великого китайського муру та похований під ним, вона гірко заплакала, і її сльози частково зруйнували стіни муру (Haiyan Lee, 2005: 38).

<sup>5</sup> «Варіаційна форма є найпоширенішою у традиційній музиці <...>. Темою слугують популярні народні пісні (цойпай) з яскравими, легкими для запам'ятовування образами» (Хуан Тайлун, 2024: 96).

етнічним корінням (пам'ятаємо, що композитор добре обізнаний з китайським пісенним фольклором). Інтонаційний аналіз теми виявив вплив іншої китайської народної пісні, поширеної в провінції Шеньсі, що в перекладі англійською звучить як «*Go West*» («*Йди на Захід*»). Її мелоритмічний зворот з характерним пунктиром схожий на аналогічний в темі Чу Ванхуа.

Композитор активно звертається до нетрадиційних засобів гри, серед яких – бендінг та альтернативна аплікатура. Лі Хантао вказує, що «... в першій частині композитор залучає бендінг задля наслідування виконавських технік китайської опери, тоді як у другій – прийомів гри на традиційних етнічних інструментах» (Li Hantao, 2020: 22). Тут ефект бендінгу доволі схожий на техніку «ковзання по струні», що широко залучається у грі на *ерху*.

Також Чу Ванхуа впроваджує в тематизм соліста акустичні ефекти з альтернативною заміною аплікатури, від чого тембр саксофона значно видозмінюється, набуваючи інших обертонових нюансів: звучання наближується до тембру старовинного духового інструмента *сюнь*. У каденції відчутно інтонаційний «відгомін» інтродукції першої частини з її пента-гексатонним колоритом. Якщо секвенційний рух і агогіка створюють відчуття безперервного дихання, то остинатні рецитації – асоціації з інструментальним супроводом у стародавніх китайських театральних діях.

Після каденції в партії оркестру розлого звучить розкішна варіація на пісню «*Go West*», викладена в мінорі. Витончено-рельєфна тема, її глибокий ліризм відсилають слухача до неоромантичного стилю. Хоча партія соліста стилістично дещо вибивається із загального контексту, секвенційна інерція саксофона протистоїть тонкому ліризму оркестрового звучання, а привнесення хроматики в пентатоніку не дає відчуття конфлікту «свого і чужого». Завершення частини є нетиповим для варіаційної форми: замість заключного проведення теми автор повертає видозмінену мелодію «*Lady Meng Jiang*» із першої частини. Оскільки її інтонації певною мірою знаходять прояв у кожній із частин

циклу, припускаємо дію лейттемності як засобу об'єднання циклічної композиції.

Фінал – п'ятичастинне рондо (ABA<sub>1</sub>CA<sub>2</sub>). В основі рефрену – надзвичайно енергійна урочиста мелодія. Характерними є перегуки соліста з оркестром на кшталт *quasi*-імітаційної поліфонії: окремі репліки соліста знаходять відповідь у дерев'яних духових. Інші теми фіналу вочевидь спираються на різнобарв'я стихії старовинних народних танців Китаю.

По лінії взаємодії оркестру та соліста у фіналі чітко виражене домінування саксофона (на відміну від інших частин концерту). Партія оркестрового супроводу здебільшого підпорядкована солістові й, відповідно, забезпечує сповнений жвавої бравурності урочисто-танцювальний настрій. Епізоди увиразнюють образні контрасти. Орієнтир на танцювальність залишається незмінним; іноді відчутне тяжіння до вальсовості (розділ *B*) або до хорового викладу (розділ *C*) на кшталт національно-патріотичних пісень. Із числа виконавських технік привертає увагу часте вживання форшлагів: імовірно, композитор прагнув наслідувати манеру гри на традиційній китайській вертикальній флейті *сяо*. Перманентні метроритмічні зсуви разом із введенням каденції увиразнюють національну візію рондо.

Інший приклад успішного втілення мистецького обміну між Сходом і Заходом – Сюїта-фантазія «Шовковий шлях» (*Silk Road Fantasy Suite*), написана видатним китайським композитором Чжао Цзипіном для гуаньцзи з оркестром китайських інструментів (1981). Драматургія «мандрів» відтворює культурно-історичний архетип Шовкового шляху в п'яти частинах програмного циклу: «Прощання з Чан'анем», «Пісня Стародавньої дороги», «Музика Лянчжоу», «Мрії про Лоулан», «Танець Гуїцзи» (Zhang Enming, 2024: 321).

У 2014 році французький саксофоніст Крістіан Вільт транскрибував цей твір для саксофона під назвою «Фантазія Шовкового шляху». Прем'єра відбулась на Тайвані. В інтерпретації французького саксофоніста китайська картина світу, закладена в художній концепції сюїти-фантазії Чжао Цзипіна, відтворена вражаюче глибоко

і майстерно. Інструмент звучить незвично, але природно настільки, що європейський слух, сприймаючи «чужу» національну поетику крізь призму виконання, отримує дороговказ до китайської картини світу.

Роль саксофона в цьому творі унікальна. Шляхом назустріч *Іншому* стає звуковий образ інструмента – *китайський саксофонізм*. За аналогією зі звичним терміном «піанізм», пропонуємо незвичний – «саксофонізм»: це інтегральна якість звучання інструмента – його «соносфера», що регулюється звукоутворенням (дихання, артикуляція), акустичними та тембровими можливостями саксофона. Звідси можливість розрізнати стиль музикування на саксофоні: «французький» або «китайський» тощо. (Не змішувати із жанрово-стильовою типологію: «академічний», «джазовий», «авангардний»).

Китайська народна музика базується на видозмінах інтенсивності звучання (динаміки), звуковисотності і тембру мелодії. Щоби передати на саксофоні особливості національної поетики музики етнічних меншин Китаю, митці стали залучати прийоми гри, притаманні народним виконавцям на духових інструментах, наприклад, *горлове звучання* (для імітації тембру *гуанци*) або «змазане» *звучання* (для імітації тембру *ерху*). Це значно збагатило тембровий арсенал китайського саксофонізму та привело до появи оригінальних форм саксофонної музики з національною специфікою, що мало велике значення для популяризації етнічного мистецтва Китаю.

Вивчення створеної К. Вільтом саксофонної версії сюїти-фантазії Чжао Цзіпіна, що призначена для іншого виконавського складу, засвідчило інтеграцію західних технік письма з унікальними елементами китайської музичної мови. Зокрема, усі частини сюїти мають чітку форму-структуру, тоді як «Мрії про Лоулан» написані як вільна імпровізація. Крім вокалізації, автор транскрипції наслідує прийоми гри на традиційних китайських духових інструментах, підсилюючи яскравий тембровий колорит і динамічну напругу партії соліста.

Утім увагу зосереджено не на техніці – радше на філософському зануренні, звукоспогляданні, що забезпечує соносфера саксофона. Від ефемерних звукових структур, що будуються на п'яти-, шести-

та семиступеневих модусах, залежить розуміння вільно комбінованих східних мелодій. Дрібні ритми та етнічні мелодичні формули відтворюють дух імпровізації, ненав'язливу орієнтальну віртуозність, асиметричний синтаксис китайської мови.

Отже, можна стверджувати, що Чжао Цзипін відтворив китайську картину світу тембровими засобами, наслідуючи звукообрази традиційних інструментів. Тоді як французький саксофоніст-аранжувальник вразив не менш тонким відчуттям глибини оригінала, підсиливши цю унікальність у надзвичайно інноваційний спосіб – виконавськими засобами. Таким чином, звуковий вимір сольного саксофона постає як засаднича складова у відтворення національної специфіки музично-художніх образів. І це є свідомим чималого художнього потенціалу саксофона – інструмента, який не відразу розкриває свої можливості (зокрема відтворення національно-стильової поетики), бо потрібен час і новий слухач; отже, і новий стиль мислення – не герметичний, а відкритий назустріч *Іншому*.

### **Висновки.**

Історіографія саксофона в працях китайських дослідників, безумовно, варта уваги, однак вона не є «саксофоноцентричною», тобто не концентрується на виконавці, не дає вичерпну відповідь на питання про місію саксофона в різних національно-стильових контекстах.

*1. Атрибуція національної поетики.* Концерт Чу Ванхуа для альт-саксофона з оркестром – єдине звернення митця до цього жанру, утім статус композитора як його фундатора є достатньо виправданим. Для нових поколінь слухачів Концерт символізує особливості національної поетики саксофонного виконавства Китаю як досвід зустрічі двох цивілізацій, «Сходу – Заходу»: китайської фольклорної (мовно-стильової) та західноєвропейської (жанрової) традицій. Наполегливе «акумулявання» китайської інтонації сформувало надзвичайно ємний ресурс східного мелосу, який вигідно вирізняє Концерт серед інших творів Чу Ванхуа. Важливо відчутти *полістилістичність його мови*: пізнавані інтонації в партії оркестру і соліста «напливають»,

комбінуються в нові смисли, вочевидь резонують у пам'яті слухачів, складаючи «асоціативний шлейф» культурної стереофонії.

2. *Саксофон & оркестр*. Національна поетика творів для саксофона являє систему знаків та символів китайської картини світу. Прийоми *тембрового наслідування*, такі як горлове звучання (імітація гуанцзи), «змазане» звучання (імітація ерху), збагатили китайський саксофонний стиль *звуконаслідуванням тембрів інструментальної етнічної регіоніки*.

Тембр у китайській музиці – це семіотичний об'єкт, що віддзеркалює культурні коди. Наприклад, ерху персоніфікує лірику; шен забезпечує просторовість звучання. Якщо кларнет своєю яскравою кінетикою уособлює образ «урбаністичної» людини світу, то китайський саксофон – «тлумач» – перекладає з однієї мови на іншу, «загортає» східний мелос в тканину авангардної естетики. Його голос природно модулює від кантилені до різножанрових «персонажів» тембрової драматургії, від етнічних знаків до етично-філософських ідей.

У змішаних складах *оркестрових творів за участю саксофона* тембри не лише зіставляються, але й узгоджуються: західна парадигма виконавської поетики забезпечує індивідуалістичне висловлювання соліста, ясність звучної форми, тоді як китайська – акцентує семантичні знаки-тембри «зсередини» політембрового суголосся. Зрештою, залучення оркестру (симфонічного або народно-інструментального складу) до медіації із саксофоном розширює обрії міжкультурної комунікації в бажаній для глобально орієнтованого музиканта повноті. Якщо для європейця принциповими є установка на *Іншого*, відкритість до «чужої мови» в колі глобальної системи «Схід – Захід», то для носіїв азійської традиції саксофонного мистецтва – це можливість привернути увагу світової спільноти до їх ментального мислення. Тому голос саксофона в китайській музиці звучить і сприймається інакше – наче знайомий персонаж в незнайомій п'єсі. Звучний образ інструмента в проаналізованих творах китайських композиторів – пізнаваний символ, але з подвійним смисловим «кодом». І цей інший код зветься *китайська картина світу*.

3. Забезпечення китайськими митцями національно-стильової атрибуції академічних творів для саксофона є надважливою умовою глобалізації, культурної взаємодії. Завдяки інтеграції саксофоністів у світовий контекст відбувається рух національного стилю музикування на саксофоні від «доцентровості» (Концерт для альт-саксофона Чу Ванхуа) у бік універсалізації національних маркерів інструментального мислення (транскрипція К. Вільта «Шовковий шлях» для саксофона). Констатуємо подвійну оптику – «національне & глобальне» – у творах для саксофона.

Народження оригінальних форм саксофонного мислення має велике значення для подальшої популяризації цього інструмента в Китаї. Активний вплив виконавської поетики саксофона на національно-орієнтовану поетику творів китайських композиторів полягає в його здатності до вираження повноти національної картини світу в суголоссі з іншими тембрами-архетипами традиційної культури.

**Перспектива подальшого розвитку теми** – в наявності у світовому репертуарі саксофоністів великої кількості творів, які потребують дослідження національної поетики з її подвійною оптикою: стиль виконання – ментальна картина світу, як, наприклад, третя частина Сонати «Fuzzy Bird» та концерт «Cyber-Bird» Т. Йосімацу, Концерт Т. Хосокави, сольні п'єси Р. Ноди, що містять рецепції східної інструментальної традиції і чекають на своїх апологетів з числа саксофоністів-науковців.

## ЛІТЕРАТУРА

- Ван Хаоюань (2023). Саксофон у музичній культурі Китаю. *Музичне мистецтво і культура*, 36(2), 57–70. DOI:10.31723/2524-0447-2023-36-2-4
- Ло Кунь (2017). *Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах між-культурного діалогу*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ. URI: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2826>
- Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: НМАУ.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Номо interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. Харків: Факт.

- Пан Ботянь (2023). Роль відкриття класу саксофону в Сичуанській консерваторії у становленні китайської саксофонної школи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 308–313. URI: <http://elib.nakkim.edu.ua/handle/123456789/5130>
- Хуан Тайлун (2024). Особливості китайської традиційної музики. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 93–99. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-12>
- Шаповалова, Л. В. (2007). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 20, 218–229.
- Ши Сінь (2023). Тенденції створення виконавського репертуару для саксофоністів у сучасній творчості композиторів Китаю. У: *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття: Зб. матеріалів VI Міжнародної науково-практичної конференції, Мукачево, 20–21 квітня 2023 р.*, (с. 162–165). Мукачево: МДУ.
- Ян Чжеюй (2023). Композиційно-виконавські особливості концерту для саксофона-альта Чу Ванхуа як першого зразка жанру в китайській музиці. У: *Музичний твір у синтезі теоретичного та виконавського осмислення: матеріали науково-практичної конференції*, (с. 48–51). Дніпро: Дніпровська академія музики.
- Haiyan Lee (2005). Tears that crumbled the Great Wall: the archeology of feeling in the May fourth folklore movement. *Journal of Asian Studies*, 64(1), 35–65.
- Jones, Stephen. (1995). *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. Oxford: Clarendon Press.
- Li Hantao (2020). *Solo and Quartet Saxophone Repertoire Composed by Chinese Composers*. (DMA diss.). University of Iowa. Iowa City. DOI: 10.17077/etd.005303 [in English].
- Shu Li (2015). *A Study of the Piano Works of Chu Wanghua, with an Emphasis on Six Preludes*. (DMA diss.). University of Kansas. Kansas.
- 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. DOI: 10.6244/JOMR.202111\_(35).04 [in English].
- Zhang Enming (2024). A Study of the Differences between Chinese and Western Saxophone Playing Styles. In Shen et al. (eds.), *Proceedings of the 5<sup>th</sup> 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].
- 刘欣欣, 刘学清 (2002). 哈尔滨西洋音乐史. 北京: 人民音乐出版社 [Лю Сіньсінь, Лю Сюецін (2002). *Історія західної музики в Харбіні*. Пекін: Народне музичне видавництво].

## REFERENCES

- Haiyan Lee (2005). Tears that crumbled the Great Wall: the archeology of feeling in the May fourth folklore movement. *Journal of Asian Studies*, 64(1), 35–65 [in English].
- Huang Tailong (2024). Peculiarities of Chinese Traditional Music. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 93–99. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-12> [in Ukrainian].
- Jones, Stephen. (1995). *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. Oxford: Clarendon Press [in English].
- Li Hantao (2020). *Solo and Quartet Saxophone Repertoire Composed by Chinese Composers*. (DMA diss.). University of Iowa. Iowa City. DOI: 10.17077/etd.005303 [in English].
- Liu Xinxin, Liu Xueqing (2002). *A History of Western Music in Harbin*. Beijing: People's Music Publishing House [in Chinese].
- Luo Kun (2017). *The Development of Chinese Saxophone Art in the Dimensions of Intercultural Dialogue*. (Extended abstract of PhD diss.). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Kyiv. URI: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2826> [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2013). *Lectures on Musical Interpretation*. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. V. (2020). *Homo interpretatus in the musical art of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Pan Botian (2023). The Role of the Opening of the Saxophone Class at the Sichuan Conservatory in the Formation of the Chinese Saxophone School. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 308–313. URI: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/5130> [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. V. (2007). Performance reflection as an object of interpretology. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 20, 218–229 [in Ukrainian].
- Shi Xin (2023). Trends in the Creation of a Performance Repertoire for Saxophonists in the Contemporary Works of Chinese Composers. In *Art Education in the European Socio-Cultural Space of the 21<sup>st</sup> Century: Proceedings of the VI International Scientific and Practical Conference, Mukachevo, April 20–21*, (pp. 162–165). Mukachevo: Mukachevo State University [in Ukrainian].
- Shu Li (2015). *A Study of the Piano Works of Chu Wanghua, with an Emphasis on Six Preludes*. (DMA diss.). University of Kansas. Kansas [in English].
- Wang Haoyuan (2023). Saxophone in Chinese Musical Culture. *Musical Art and Culture*, 36(2), 57–70. DOI:10.31723/2524-0447-2023-36-2-4 [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 DOI: 10.6244/JOMR.202111\_(35).04 [in English].
- Yang Zheyu (2023). Compositional and Performance Peculiarities of the Concerto for Alto Saxophone by Chu Wanhua as the First Example of the Genre in Chinese Music. In *A Musical Work in the Synthesis of Theoretical and Performance Understanding: Proceedings of the Scientific and Practical Conference*, (pp. 48–51). Dnipro: Dnipro Academy of Music [in Ukrainian].
- Zhang Enming (2024). A Study of the Differences between Chinese and Western Saxophone Playing Styles. In Shen et al. (eds.), *Proceedings of the 5<sup>th</sup> 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].

### *Han Wei*

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

## **Peculiarities of the national poetics of saxophone performance in modern China**

**Statement of the problem.** *The relevance of the topic is evidenced by the lack of developments that identify the ways of forming a national style of music making using the saxophone. The vast majority of works devoted to the saxophone art of China are the works of Chinese authors: Wang Haoyuan, Luo Kun, Pan Botian, Shi Xin, Yang Zheyu. The substantial analysis of traditional Chinese culture is contained in the studies by Stephen Jones, Xiao Zhang & Kyle Fyr, Huang Tailong, Liu Xinxin, Liu Xueqing. Chinese musicologists are currently considering the issue of the technology of saxophone art, however, the performance poetics as a system related to the style of “saxophone thinking” and its influences on national poetics, remains an unresolved problem.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the article is to clarify the national poetics of saxophone performance in modern China on the basis of the study of musicological historiography and performing analysis of iconic compositions by the leading artists. The research material was the Concerto for Alto Saxophone by Chu Wanhua, Zhao Ziping’s fantasy suite “Silk Road” for guanji with*

*an orchestra of folk instruments, and the transcription of the work for saxophone of the same name by K. Wilt. The complex of research approaches (historical, genre, performance, style) allows us to reveal:*

- *facts related to the history of the saxophone in the musical art of China;*
- *typology of instrumental concerto;*
- *specifics of technical reproduction of the composer's text;*
- *mental features of the Chinese worldview.*

*The novelty of the research results lies in highlighting the role of performance poetics as a factor influencing the perception of the content of national poetics of works on Chinese themes.*

**Research results.** *The research strategy we have chosen has allowed us to identify the role of performance poetics as an influential factor in the perception and understanding of national poetics, which is convincingly proven by the example of K. Wilt's saxophone transcription Fantasy "Silk Road", where the perception of the national-stylistic specificity of the work directly depends on the saxophonist. The saxophone in the works of Chinese composers is a kind of "interpreter", translating from one language to another, "wrapping" the Eastern melody in the canvas of European avant-garde stylistics. It is the polystylistic nature of the language that distinguishes Chu Wanhua's Concerto among other works, symbolizing the peculiarities of the national poetics of Chinese saxophone performance as an experience of the meeting of two civilizations "East – West": Chinese folklore (linguistic style) and Western European (genre) traditions. The saxophone voice naturally modulates from cantilena to multi-genre "characters" of timbre drama, from ethnic signs to ethical and philosophical ideas. One of such signs is timbre, which in Chinese music as a semiotic object has an impact on the national poetics of compositions. The techniques of timbre imitation (throat sound – imitation of huanji; "smeared" sound – imitation of erhu) enriched the Chinese saxophone school with sound-imitated ethnicity.*

**Conclusion.** *The national poetics of saxophone art expresses a system of principles of the Chinese picture of the world. Its role is to manifest the completeness of the sound sphere of the world of traditional Chinese culture with the personification of the saxophone in compositions on Chinese themes, in unison with its other culture archetypes.*

**Keywords:** *saxophone; performance poetics; national poetics of saxophone performance; music making style; European tradition; sound-forming technique; Chinese picture of the world; sound image; timbre; orchestra; concerto; fantasia.*

*Стаття надійшла до редакції 4.07.2025,  
рекомендована до друку 20.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.*

## Розділ 3.

**ДИРИГЕНТ, ХОРМЕЙСТЕР, ВОКАЛІСТ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ  
ТА ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ**

УДК 78.071.2:784.087.68]:159.955.4

DOI 10.34064/khnum1-76.09

**Сидоров Максим Олександрович**

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

**Мислення диригента-хормейстера  
як концепт сучасної музичної науки**

*Пропонується досвід обґрунтування дефініції «мислення диригента хору», яке є актуальним через полістилістичну репертуарну політику сучасних хорових колективів і брак праць на цю тему. Методологія дослідження спирається на інтерпретологію як складову антропологічного повороту в гуманітаристиці кінця ХХ століття. Окреслено взаємодію чуттєвих і розумових засад диригентської діяльності, залучені концепти з теорій дивергентного (Дж Гілфорд / J. Guilford) та латерального (Е. ДеБонно / E. De Bono) мислення, рефлексійної свідомості (Л. Шаповалова). Надано визначення поняття «мислення диригента хору» як процесу інтонаційно-вербального продукування музичного твору через механізми симультанного випереджаючого моделювання континуума «живого» хорового звучання, який завершується диригентською «Я»-концепцією, актуальною в нових соціокомунікативних умовах. У висновках зазначається, що диригент хору є співтворцем твору: на правах інтерпретатора він випрацьовує свою систему художніх і технічних завдань. Поліморфний спосіб мислення дозволяє диригентові у момент організації звучного континуума твору актуалізувати буття музики; сприймання звуків перетворюється на осягнення людського духу в диригентській інтерпретації «тут і зараз». Ідеться про месіанство професії, яка в добу метамодерну досягає кульмінаційної «точки кипіння».*

**Ключові слова:** мислення диригента хору; діяльність; рефлексивна свідомість; диригентська інтерпретація; «Я»-концепція; метамодерн.



### Постановка проблеми.

Хорова творчість є одним із плідних напрямів української музичної культури, що наразі набуває нових жанрово-стильових ознак та вступає у взаємодію з різноманітними структурно-видовими набутками інших мистецтв. Диригент хору сьогодні, як і завжди, *a priori* – втілення органіки музичного світу, сили й енергії діяння людини-творця. Мислення і діяльність диригента в умовах метамодерну поки що не дістали послідовного висвітлення. Тому виникає необхідність розглянути сутність діяльності хорového диригента як художньої динамічної системи, що постійно змінюється, але при цьому зберігаються фундаментальні складові психології творчості.

Хоровий диригент надихає виконавців і слухачів енергією творення «живого тексту» як естетичного переживання: він ініціює духовне спілкування з твором як посланням його автора, що через виконання набуває повноти. Діяльність диригента хору поєднує в собі раціональну витонченість із психологічним станом, близьким до екстатичного, активує одвічні інтенції спільного музикування, глибинні інтуїції. Радість від колективного музикування виявляє сакральні, втаємничені і драматичні витoki, це – рід *peak experience*, «пікових переживань» (за Maslow, 1959: 44–45); отже, хорова звучність утримує слухача на висоті емоційного заряду як «океанічне переживання»<sup>1</sup>. Спостерігаючи жести диригента і обличчя людей, що співають, слухач відстежує образно-просторові «обертони» духовної краси, властиві онтологічному виміру музики, який надає невербальне знання про устрій світу і людину.

Необхідність актуалізації в музикознавчій думці дефініції «мислення диригента хору» виникає через:

- 1) полістилістичний репертуар сучасних колективів, коли в одній концертній програмі наявні твори з різних історико-стильових систем;
- 2) брак праць про специфіку мислення та діяльності диригента хору в умовах метамодерну (одна з дефініцій сучасної культурної доби).

---

<sup>1</sup> «*Oceanic filling*» – метафора Р. Роллана, що міститься в листі до З. Фрейда (цит. за: Parsons, 1999: 35).

Отже, специфіка мислення та діяльності хорового диригента як предмет когнітивного музикознавства є маловивченою проблемою.

**Мета статті** – спираючись на авторські концепції, що існують у музикознавстві, розробити дефініцію «мислення диригента хору», зміст якої посприє розумінню специфіки цього роду діяльності.

**Останні дослідження і публікації за темою.** Проблема виконавської творчості в українській музикології покликала до життя ідеї-договорки: положення про «конгруентність» композитора і виконавця, згідно концепції рефлексивного художника (Шаповалова, 2014); первинність виконавця, обстоювана Ю. Ніколаєвською (2020) в її інтерпретативній теорії музичної комунікації. У річці означеної проблематики поступово закріплюються концепти «суб'єкт творчості I або II роду», «мислення», «системно-діяльнісний підхід» (як метод інтерпретології – інтегративної науки про виконавство). Вони осмилюються як «проблема в проблемі», концентруючи увагу на ментальних особливостях професії диригента хору.

Специфіка професійної діяльності хорового диригента висвітлюється в контексті новітньої культури, тому слід узяти до уваги контекст доби метамодерну, що претендує на *modus Vivendi* суб'єкта. Мережеве мислення і мандрівництво, що водночас не покидає жодного з культурних «якорів», утворює багате на проблемні «тригери» середовище, що асимілює різноякісні, іноді суперечливі реалії: наприклад, полістилістику симбіотичного типу (К. Штокхаузен, за Масоні, 2022); поліморфізм, пов'язаний з багатофункціональністю диригента-інтерпретатора.

Основи дискурсу виконавської творчості закладені антропологічним поворотом у філософії, синхронним із модерним мистецтвом. «Соціальний шифр» музичного явища уможливує його відчуження від автора та автономне буття як загальноприйнятого. Антропологічні інтенції «спрацьовують» і в аналізі духовного змісту твору. «Духовна реальність – музична універсалія, зміст якої увиразнює системні зв'язки Буття і творчості» (Шаповалова, 2014: 31); «в процесі виконання музичний твір може набувати цілковито нових смислів

і функцій»<sup>2</sup>, що й зумовлює розвиток теорії інтерпретації (Kysliak, Shapovalova, Vavryk, Hub'yak, & Davydov, 2024).

Вважаємо за доцільне актуалізувати потенціал загальної теорії когнітивістики. Творча думка асоціюється з поняттям про інсайт і залучає іноді віддалені асоціації. Ця особливість надихала теорію дивергентного мислення, що охоплює різні ряди ментальних подій. Автор теорії Дж. Гілфорд розробив тестову діагностику креативності (Guilford, 1950). Слід згадати й евокативний метод творчості (від лат. *evocatio* – «заклик»). Прийоми зіставлення віддалених фреймів (фрагментів, обмежених певними рамками) можуть дати творчий результат, не менш цінний за плід натхнення в *little happy accident* (Sternberg, 1988). Похідна від теорії Дж. Гілфорда концепція латерального («бічного») мислення британського психолога Е. ДеБонно має на увазі багатоваріантний пошук ідей. Учений пропонує «метод шести капелюхів» (осмислення ситуації «в ролях») (DeBono, 1985: 29–31).

Р. Стернберг у праці, написаній спільно з Т. Любартом, подає аналіз особистості, здатної до розпізнання важливих ідей (Sternberg, Lubart, 1999). Творча особистість уловлює їхню цінність раніше, ніж її може помітити культурний загал. Дискурс Стернберга постає, зокрема, як теорія інтерпретації, оскільки творча людина – це та, яка розкриває зародки ідей і забезпечує їх життєздатність у соціокультурному середовищі.

**Методологія дослідження.** У світлі антропологічного повороту в гуманітаристиці кінця ХХ століття пріоритетом у вивченні нами музичного мислення є виконавська когнітивістика, що спирається на поняття дивергентного (Guilford, 1950) та латерального (DeBono, 1985) мислення, виконавської рефлексії та рефлексивної свідомості (Шаповалова, 2007), *Homo Interpretatus* із комунікативної теорії Ю. Ніколаєвської (2020). Більш спеціальний рівень методології складає теорія інтерпретації В. Москаленка (Москаленко, 2013), концепти хорового мистецтва в дисертації Є. Бондар (Бондар, 2019).

---

<sup>2</sup> Переклад наш – М. С.

**Наукова новизна** результатів дослідження полягає в розробці дефініції «мислення диригента хору», необхідність якої виникає через ускладнення комунікації в добу метамодерну, коли музична мова композиторів оновлюється швидше, ніж її рецепція, а репертуар сучасних хороших колективів відрізняється полістилістичною комплектацією.

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

Аналіз специфіки діяльності хорового диригента доцільно розпочати з положень про музичне мислення й онтологічні ознаки, що вирізняють творчість диригента. Музичне мислення визначається як «оперування еталонними музично-інтонаційними уявленнями для вирішення конкретного творчого завдання» (Москаленко, 2013: 36). Звернімо увагу на смислові полюси у ключових словах дефініції: *еталонне уявлення* – і *конкретне завдання* (тобто суб'єктивність музиканта – *одиничне* – спирається на закономірності, відкладені під час навчання в загальному суспільному тезаурусі, щоби продукувати в повноті *особливе*). Імовірно, таку прийнятність надає антропологічний поворот до тілесної об'єктивації звучної реальності. Тобто виконавство як «тіло» музики вибудовується образами руху, алюзіями на способи його звукової реалізації в певних жанрових умовах.

Дійсно, «музичний текст постає як простір нескінченних актуальних можливостей» (Kysliak, Sharovalova, Vavryk, Hub'yak, & Davydov, 2024: 64). Їх реалізація потребує фіксації єдності твору та його «живого тексту», що здійснює диригент в своїй авторській «Я»-концепції через «закріплені пам'яттю узагальнені слухові та м'язово-рухові уявлення» (Москаленко, 2013: 35). Стосовно останніх є усі підстави вважати, що в реалізації виконавського тексту бере участь соматична пам'ять на рівні координації ментальних (чуттєвих і тілесних) механізмів диригування. Щодо специфіки соматичної пам'яті цікавим є досвід фінського музичного терапевта М. Пунканена, дотичний до психоестетичних механізмів перцепції і апперцепції в утворенні й забезпеченні стійкості пам'яті тіла. М. Пунканен звертався до музичного матеріалу для активації зв'язків між паттернами сприйняття музики, моторикою рухів і подіями досвіду реципієнтів

(Punkanen, 2006). Що це дає для розуміння досвіду хорового диригента? Відповідь: соматична пам'ять зберігає дорефлективні відчуття, у яких тілесно-афективні компоненти є невіддільними від ментальних.

Інтерпретація безпосередньо виявляє себе у звучанні. Водночас дії хорового диригента являють царину відносної автономії щодо безпосередньо звукового матеріалу, що, скажімо, у В. Москаленка позначена як «ситуація епічного» (Москаленко, 2013: 83). Диригент оцінює музичний матеріал наче «з боку». Важливе й перебування диригента на подумі, і його керуюча роль у виконанні. «Виникає ефект майже “тілесного оволодіння” течією художнього часу, а отже, й <...> простором музичного звучання» (Москаленко, 2013: 76). Якість чуттєво-надчуттєвого континуума музики розглядається у дисертації Л. Беляєвої; за її думкою, музична мова перебуває «між інтонаційним (чуттєвим) змістом музичного мовлення і надпоняттєвим (надчуттєвим) сенсом духовного буття музики, не обумовленого обмеженнями мовного апарату та емоцій; <...> музичний простір породжується внутрішньою активністю самої людини й <...> підтримується соціальною реальністю. Таким чином, він є музичним виміром нашого буття – індивідуального й універсального» (Беляєва, 2011: 4). Додамо, що диригування хором вочевидь поєднає чуттєві й надчуттєві інтенції, психологічні та духовні устремління, унаочнюючи в такий спосіб трансцендентальну єдність апперцепції.

Наскільки спосіб мислення диригента є функціонально скерованим на організацію звучного континуума твору як цілого, настільки важливо наголосити на візуалізації його художнього часопростору, що уособлює онтологічну «вісь» убудованості людського «Я» у Всесвіт. Як зазначила С. Мурза, жест є ключовим засобом диригентської комунікації твору; дослідниця ввела в науковий обіг поняття «диригентський виконавський текст» (Мурза, 2021: 178–179). Отже, диригентський жест – це не вказівка до видобування звуку в той чи інший спосіб, а механізм трансформації фізичного середовища звукових подій у їх духовний (онтологічний) аналог.

Диригентська «Я»-концепція базується на рефлексії авторської концепції твору через спілкування (діалог) епох: композитор (минуле) – диригент-виконавець (сучасність). Так, Н. Белік-Золотарьова при аналізі хорів В. Кирейка на вірші Г. Сковороди вказує на діалог барокової і новітньої культур, наслідком чого є набуття твором ознак стилю необароко, «не тільки завдяки уведенню <...> поетичної спадщини XVIII ст., але й <...> риторичних фігур – символів барокової доби» (Белік-Золотарьова, 2022: 85). Отже, «Я»-концепція і виконавський текст (як її безпосередня реалізація) передбачають культурно-історичну детермінованість професійного мислення диригента.

В українській музикології тематика досліджень, присвячених діяльності диригента, розширюється. Посилюються тенденції, що увиразнюють співвіднесення темпів часу Теперішнього з процесами великих синтезів – *історичних* (що зрозуміло з огляду на безпрецедентні можливості фіксації текстів у «пам'яті культури») і тих, які, за парною відповідністю можна вважати *поліфонічними*, бо вони поєднують тексти культури водночас. Проте логіка формування сучасного репертуару продиктована поєднанням різноякісних явищ музичної культури. «Все в усьому» – цей полістилістичний принцип відображає абсолютну відкритість відношень і співвідношень різноякісного матеріалу.

У хоровому виконавстві спостерігають поліморфність і синтетичність зв'язних структур, полістилістичний нахил, театралізацію, звукозображальність (образів і явищ природи, живих істот).

Неможливо не помітити ролі медіа в процесах інтеграції різних, часом фрагментарно представлених форм мистецької діяльності, що неодмінно позначається на поліморфній структурі професійної самореалізації диригента хору розширенням зв'язків із різними формами культурного буття.

Мислення хорового диригента характеризується як дивергентним нахилом, так і ознаками латерального мислення. У роботі з партитурою твору диригент опрацьовує всі моменти і партії, інтегруючи їх у цілісність диригентського виконавського тексту. Серед особистих

якостей диригента – воля до концептуалізації, здатність надихнути, згурувати хористів, створити атмосферу виконання, щоби забезпечити прийняття ними його візії тексту. Сучасна музична практика рясніє всіма фарбами новацій, які потребують і безпомилкового смаку у виборі репертуару, і певної рішучості в обстоюванні свого вибору. І дійсно, іноді твори, які спочатку не розглядалися культурною спільнотою як цінні, згодом набувають неабиякого ціннісно-смыслового резонансу.

У зв'язку з ідеями психологів Р. Стернберга й Т. Любарта (Sternberg & Lubart, 1999) вважаємо за доцільне звернутись до атрибуції особистісних рис диригента. Плідні ідеї за цим напрямом зустрічаємо в працях Я. Сверлюка, автора трьох наукових монографій з хорового диригування й хормейстерської освіти. Я. Сверлюк та його співавтори, Л. Сверлюк і Т. Грубі, дослідили «Я»-концепцію диригента хору і сформулювали положення, орієнтовані здебільшого на сучасні вимоги щодо професійної підготовки хорового диригента. Ідеї праці становлять інтерес з погляду розуміння спрямованості особистості, яка, поряд зі специфікою темпераменту, здібностей, характеру, передбачає розвиненість здібності до самоаналізу і практичну реалізацію останнього в роботі з хором. «Феномен Я-концепції диригента представлений не тільки як сукупність уявлень і ставлень до себе <..>, а й як суб'єкта, на якого покладено і культурно-естетичні професійні обов'язки. Розуміння професійної Я-концепції <...> дає можливість збагнути механізми функціонування внутрішніх процесів у професійній діяльності <...> Я-концепція диригента становить фундамент <...> його професійної готовності та є <...> психологічним утворенням, що забезпечує цілісність особистості <...> позитивна Я-концепція визначається високим рівнем рефлексійності, критичності, гнучкості мислення та пізнавальною відкритістю» (Сверлюк, Сверлюк, & Грубі, 2022: 475). Отже, «Я»-концепція – передусім усвідомлення унікальності тих дій і комунікацій, які реалізує музикант. Це – самоаналіз власного психологічного стану як такого, що воліє з'єднувати зусилля виконавців, усі лінії, плани, частки художнього цілого.

Синтез є онтологічною ознакою хорового виконавства. За думкою Є. Бондар, «сучасний диригент виявляє себе не лише як диригент-хормейстер, але й “музичний режисер”, який володіє здатністю мислити сценою чи іншим публічним простором <...> доцільно говорити про синтетичний тип функцій диригента, тип мислення» (Бондар, 2019: 305), тобто «можна говорити про виявлення нових типів особистості хорових диригентів – аналітично-герменевтичного та театрального (там само: 303). «Як відчуває диригент свою місію? Чи є «способи» завоювати моральне право керувати творчістю, вираженими емоціями, майстерністю великої кількості людей?», – питає дослідниця і надає відповідь: «Професія диригента дотична професії режисера, оскільки в обох видах діяльності йдеться не лише про персональну творчість, але про співтворчість на кількох рівнях: автор – диригент (режисер), диригент (режисер) – виконавець – хорист (актор), виконавець (актор) – слухач, автор – слухач» (там само: 305).

Імовірно, творче мислення диригента може бути представлене як поєднання полюсів музики, на одному – інтерпретація класики (у широкому розумінні слова) в аудиторії сучасних слухачів, зокрема юнацтва; на другому – виконавські тексти, що утворюють події музичної співтворчості в тій само аудиторії, але тексти – вже радикально сучасні (що становитиме для слухача не меншу складність).

Характеризуючи мислення диригента хору, слід узяти до уваги тенденцію до здатності створювати інтегральну художню єдність, передбачати й охоплювати кінцевий результат – як проєкт і як процес. Ідеться не стільки про «правопівкульну» домінуючу мозку, скільки про *тип мисленнєвої активності особистості*, необхідний для продукування диригентського виконавського тексту в його відповідності до першоджерела.

Надамо дефініцію. *Мислення хорового диригента – це процес інтонаційно-вербального продукування твору через механізми симультанного випереджаючого моделювання континуума «живого» хорового звучання.* Результатом мислення є артефакти диригентської «Я»-концепції, актуальної в нових соціокомунікативних умовах мистецтва.

Диригентська інтерпретація як «живий текст» певної культури опосередковується тим, що здійснюється артистами хору і волею диригента до єднання у новій духовній реальності твору – «Я»-концепції, що постає як маркер стильності виконання, майстерності.

Як уявляється (і це уявлення замикає коло обговорених методологічних проблем, повертаючи до початку міркувань), метамодерн – це середовище, у якому синтез є абсолютною інтенцією, що оперує узагальненням через жанр і стиль, аж до «тенденцій, що спрямовують до думки про формування окремого, специфічного синтез-жанру, що на базі високопрофесійних вокально-хорових виконавців єднає всі види мистецтв в єдине ціле», – зауважує С. Бондар (2019: 317). Звідси – резюме про сучасну хорову творчість як синтетичну жанрову систему. У сучасних реаліях хорової творчості можна говорити про «появу нових діяльнісних типів хорових диригентів: аналітичного (герменевтичного), театральньо-ігрового (перформансового), антрепризного (проектного) і про активні зміни, глибокі трансформації <...> у їх функціях» (там само: 317).

### **Висновки.**

Концептуалізація категорій мислення диригента хору в контексті його професійної діяльності – процес динамічний. Ідеї української хорознавчої думки у сфері заявленої проблематики посідають важливе місце. Дослідники прагнуть урахувати первинність виконавця (у нашому випадку – хорового диригента) та продукування ним виконавського тексту. Зазначається взаємна представленість у цьому процесі ментальних важелів і функцій мислення: синтезу і узагальнення, творчого засвоєння композиторського письма, тілесно-афективної самоактуалізації; виконавська рефлексії та емпатії, що тяжіють до екстатичного захоплення музикою; візуалізації образу як просторової складової диригентської «Я»-концепції, яка може докорінно відрізнятися від прийнятих стандартів слухачького сприйняття та оцінок композиторського оригінала.

Отже, диригент хору є співтворцем твору: на правах інтерпретатора він випрацює свою систему художніх і технічних завдань.

Характеристика креативного мислення хорового диригента у координатах теорій дивергентного та латерального мислення, аналізу й синтезу, психології та соматички дозволяє дійти висновку, що в українській музикології ці виміри диригентської діяльності досить чітко осмислені та сформульовані. Але крапку ставити рано, адже композиторська практика завжди випереджає виконавські стандарти.

**Перспектива дослідження.** Оскільки диригент не лише організує акустичний континуум звучного твору, але й трансформує рецепцію у філософію світосприйняття, доцільним є залучення до когнітивного кола аналізу хорової музики концептів «картина світу», «образ людини», які актуалізують «вбудованість» *homo cantus* у глобальний Всесвіт.

## ЛІТЕРАТУРА

- Беляєва, Л. Г. (2011). *Музичний вимір буття людини та соціальної реальності*. (Автореф. дис. ... канд. філос. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ.
- Белік-Золотарьова, Н. А. (2022). «Два хори на вірші Григорія Сковороди» Віталія Кирейка: диригентська концепція. *Культура України*, 78, 79–86. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku\\_2022\\_78\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2022_78_12)
- Бондар, Є. М. (2019). *Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості*. Одеса: Астропринт.
- Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: НМАУ.
- Мурза, С. А. (2021). *Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Ніколаєвська, Ю. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ–початку ХХІ століть*. Харків: Факт.
- Сверлюк, Я., Сверлюк Л., & Грубі, Т. (2022). Феномен професійної «Я»-концепції майбутнього диригента оркестрового колективу. *Збірник наукових праць Національної академії Державної прикордонної служби України. Серія: педагогічні науки*, 30(3), 474–485. <https://doi.org/10.32453/pedzbirnyk.v30i3.1237>

- Шаповалова, Л. В. (2014). Духовна реальність музичного твору та методи її пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 11–32.
- Шаповалова, Л. В. (2007). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 20, 218–229.
- DeBono, E. (1985). *Six Thinking Hats: An Essential Approach to Business Management*. Boston, MA; New York: Little, Brown, & Company.
- Guilford, J. P. (1950). Creativity. *American Psychologist*, 5(9), 444–454. <https://doi.org/10.1037/h0063487>
- Kysliak B., Shapovalova, L., Vavryk, R., Hub'yak, D., & Davydov, S. (2024) Performance poetics as an imalogical vision of a contemporary musical work. *Ad alta: journal of interdisciplinary research*, 14(1), 60–64. [https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/140140/papers/A\\_09.pdf](https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/140140/papers/A_09.pdf)
- Maconie, R. (2022). *Understanding Stockhausen (Elements in Music since 1945)*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. DOI: 10.1017/9781009294263
- Maslow, A. H. (1959). Cognition of Being in the Peak Experiences. *The Journal of Genetic Psychology*, 94(1), 43–66. DOI:10.1080/00221325.1959.10532434
- Parsons, W. (1999). *The Enigma of the Oceanic Feeling: Revisioning the Psychoanalytic Theory of Mysticism*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Punkanen, M. (2006). On a Journey to Somatic Memory: Theoretical and Clinical Approaches for the Treatment of Traumatic Memories in Music Therapy-Based Drug Rehabilitation. In D. Aldridge & J. Fachner (eds.), *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addiction*, (pp. 140–154). London: Jessica Kingsley Publishers.
- Sternberg, R. J. (ed.). (1988). *The Nature of Creativity: Contemporary Psychological Perspectives*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Sternberg, R. J., & Lubart, T. I. (1999). The concept of creativity: Prospects and paradigms. In R. J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity*, (pp. 3–15). Cambridge: Cambridge University Press.

## REFERENCES

- Beliaieva, L. (2011). *The musical dimension of human existence and social reality*. (Extended abstract of PhD diss.). National Pedagogical Dragomanov University. Kyiv [in Ukrainian].
- Bielik-Zolotarova, N. A. (2022). V. Kyreiko's «Two Choirs on Poems by H. Skovoroda»: conductor's concept. *Culture of Ukraine*, 78, 79–86. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku\\_2022\\_78\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2022_78_12) [in Ukrainian].

- Bondar, Ye. (2019). *Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of modern choral creativity*. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2013). *Lectures on Musical Interpretation*. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Murza, S. A. (2021). *Conductor's gesture as an instrumental-performance phenomenon: a comparative and technological approach*. (PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Nikolaievska, Yu. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries*. Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Sverliuk, Ya., Sverliuk, L., & Hrubı, T. (2022). The phenomenon of the professional “P”-concept of a future conductor of an orchestra. *Collection of scientific papers of Bohdan Khmelnytskyi National Academy of the State Border Guard Service of Ukraine. Series: Pedagogical sciences*, 30(3), 474–485. <https://doi.org/10.32453/pedzbirnyk.v30i3.1237> [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. V. (2007). Performance reflection as an object of interpretology. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 20, 218–229 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. (2014). The sacred reality of a musical work and methods of its cognition. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 40, 11–32 [in Russian].
- DeBono, E. (1985). *Six Thinking Hats: An Essential Approach to Business Management*. Boston, MA; New York: Little, Brown, & Company [in English].
- Guilford, J. P. (1950). Creativity. *American Psychologist*, 5(9), 444–454. <https://doi.org/10.1037/h0063487>
- Kysliak B., Shapovalova, L., Vavryk, R., Hub'yak, D., & Davydov, S. (2024) Performance poetics as an imalogical vision of a contemporary musical work. *Ad alta: Journal of interdisciplinary research*, 14(1), 60–64. [https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/140140/papers/A\\_09.pdf](https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/140140/papers/A_09.pdf) [in English].
- Maconie, R. (2022). *Understanding Stockhausen (Elements in Music since 1945)*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. DOI: 10.1017/9781009294263 [in English].
- Maslow, A. H. (1959). Cognition of Being in the Peak Experiences. *The Journal of Genetic Psychology*, 94(1), 43–66. DOI:10.1080/00221325.1959.10532434 [in English].
- Parsons, W. (1999). *The Enigma of the Oceanic Feeling: Revisioning the Psychoanalytic Theory of Mysticism*. New York, Oxford: Oxford University Press. [in English].

- Punikanen, M. (2006). On a Journey to Somatic Memory: Theoretical and Clinical Approaches for the Treatment of Traumatic Memories in Music Therapy-Based Drug Rehabilitation. In D. Aldridge & J. Fachner (eds.), *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addiction*, (pp. 140–154). London: Jessica Kingsley Publishers [in English].
- Sternberg, R. J. (ed.). (1988). *The Nature of Creativity: Contemporary Psychological Perspectives*. Cambridge; New York: Cambridge University Press [in English].
- Sternberg, R. J., & Lubart, T. I. (1999). The concept of creativity: Prospects and paradigms. In R. J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity*, (pp. 3–15). Cambridge: Cambridge University Press [in English].

### **Maxym Sydorov**

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

## **Thinking of a conductor-choirmaster as a concept of modern musical science**

**Statement of the problem.** *The specificity of the choir conductor's thinking is considered in the discourse of interpretology, which constitutes a specific scientific platform for the study of performing activity. The role of interpretation as a type of creativity is fuelled by the anthropological turn in humanities, synchronous with modern artistic culture. Thinking is the subject of interest in choral studies, however, the lack of works on this topic increases its relevance, especially in the context of the meta-modern era with its variety of style orientation in music works.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the article is to develop a definition of thinking, the content of which is aimed at understanding the specifics of the activity of a conductor-choirmaster, based on the author's concepts existing in the musicology. The priority in our study are: the approach with positions of interpretology and theories of divergent (J. Guilford) and lateral (E. de Bono) thinking, as well as of the conceptions of reflective thinking, the spiritual reality of a musical composition (Shapovalova, 2014), and "Homo Interpretatus" (Nikolaievska, 2020). More special conceptual levels presented in theory of interpretation (Moskalenko, 2013, and other works) was used. The scientific novelty of the study lies in the development of a definition of "choir*

*conductor thinking” in the light of the requirements of the modern polystylistic repertoire of choral groups.*

**Research results.** *An analysis of the sensory and mental levers of choral conducting has been carried out in the light of the conceptual sphere of Ukrainian musicology: “performance text”, “reflective consciousness”, “choir conductor’s thinking”, which are integrated into the formation of cultural consciousness, which has been called “meta-modern”. Conductor’s interpretation as a “living text” is mediated by the fact that the birth of the sound image is carried out by the choir artists and is subordinated to the conductor’s will to unite the performers in the new reality of the composition – the conductor’s interpretation. Thus, the “I-concept” becomes a marker of the quality of the conductor’s performing thinking. In conducting a choir, affective-bodily and rational factors interact, designated in the categories of divergent and lateral thinking, somatic memory, on the one hand, and cognitive analysis, to which reflective consciousness corresponds, on the other.*

*A definition has been proposed: the thinking of a choral conductor is the process of intonation-verbal production of a musical composition by means of “live” choral sounding on the basis of simultaneous structural-anticipatory reproduction, which ends with the interpretation of the composition (I-concept), relevant in the new socio-communicative conditions.*

**Conclusion.** *The process of understanding the conductor’s creative work indicate is dynamic taking into account the polymorphic thinking of the conductor-interpreter, the role of reflective consciousness, dialogue with the composer, the past and the present are noted. At the moment of organizing the sound continuum of the composition as a spiritual reality, the conductor actualizes the existence of music, transforms the perception of sounds into the comprehension of the human spirit “here and now”. This is the messianism of the profession, which in the era of meta-modern reaches its culminating “boiling point” due to the polystylistic repertoire policy of contemporary groups.*

**Keywords:** *thinking of a choir conductor; the activity of a choir conductor; reflective consciousness; conductor’s interpretation; “I-concept”; meta-modern.*

*Стаття надійшла до редакції 11.07.2025,  
рекомендована до друку 18.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.*

УДК 378.147:78

DOI 10.34064/khnum1-76.10

**Харакоз Ганна Василівна**

Дніпровська академія музики,

доктор філософії, доцент кафедри вокально-хорового мистецтва

e-mail: kharakozhanna@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-4076-1264

## **Інтеграція психологічних та педагогічних інтервенцій у навчання диригентів**

*У статті досліджуються психологічні та педагогічні інтервенції, застосовувані у сфері музичного мистецтва, зокрема в процесі підготовки студентів-диригентів у закладах вищої освіти. Запропоновано авторські дефініції: «рольова інтервенція», «емпатичний конфлікт», «музично-педагогічна інтервенція». Окреслено методи роботи зі студентами у класі диригування з урахуванням їхнього темпераменту, характеру та мистецьких уподобань. Представлено авторську педагогічну стратегію викладання фахових дисциплін, що охоплює шість форм роботи, об'єднаних спільним методичним підходом – інтервенціями. Їхню ефективність підтверджено особистим досвідом автора і доведено позитивним впливом на професійне становлення майбутніх диригентів. Запропоновано добір педагогічного репертуару драматичного, динамічного характеру – а саррелла та з акомпанементом. У висновках підкреслено результативність описаних інтервенцій та окреслено перспективні напрями розвитку української педагогіки та психології диригування.*

**Ключові слова:** диригування; композиторський задум; інтервенція; рольова інтервенція; музично-педагогічна інтервенція; емпатичний конфлікт; міміка.

### **Постановка проблеми.**

У XXI столітті, в епоху стрімкого розвитку інноваційних технологій та широкого доступу до світових наукових ресурсів, відкриваються фактично необмежені можливості для засвоєння досвіду провідних науковців і митців. Безперервний пошук сучасних педагогічних підходів зумовлює інтеграцію термінології та методологічних засад суміжних наук у поле мистецтвознавства, зокрема

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



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

в освітню практику підготовки майбутніх диригентів. Одним з феноменів, що успішно зарекомендував себе в різних галузях наукового знання у колі людської взаємодії, є інтервенція.

Дефініція «інтервенція» (від лат. *interventio* – «втручання») має кілька значень у різних сферах діяльності людини: політика та міжнародні відносини, медицина, психологія, педагогіка, освітні науки. Цей термін пройшов тривалий шлях становлення та поширення, спочатку застосовуючись у політичному контексті (втручання однієї держави у справи іншої), однак особливо активного використання він набув наприкінці ХХ століття, зокрема у психології та педагогіці.

**Останні дослідження та публікації за темою.** У музичній педагогіці, зокрема у вихованні майбутніх диригентів, термін «інтервенція» використовується рідко. Проте нами було віднайдено сучасні зарубіжні дослідження з його застосуванням, зокрема експеримент у сфері хорових інтервенцій.

У науковій роботі «Designing a choral singing intervention for a psychological study / Розробка інтервенцій хорового співу для психологічного дослідження» (Napadow, Harmat, de Manzano, & Jernelöv, 2024) проаналізовано хорові інтервенції як науково обґрунтовані втручання, спрямовані на поліпшення психологічного стану літніх людей. Автори виділяють ключові компоненти: мотивацію та потреби учасників, організацію умов для хорової роботи, карту досвіду учасника і роль диригента як фасилітатора змін: у межах хорової інтервенції диригент не лише керує процесом, а й допомагає учасникам «знайти спільну хвилю» й отримати максимум задоволення й користі від співу. У статті описано конкретні дії, що входили до хорової інтервенції: регулярні репетиції з урахуванням вікових особливостей учасників; прості, але ефективні вокальні вправи для розвитку дихання, артикуляції та голосового діапазону; добір репертуару, який викликає позитивні емоції та спогади (народні пісні чи відомі мелодії); інтерактивні елементи – обговорення вражень, емоцій та активне спілкування під час занять; створення сприятливої атмосфери, що допомагає учасникам почуватися впевнено; оцінювання

їхнього стану через опитування та коригування програми (там само). Таким чином, інтервенція в цьому контексті – це не лише спів, а комплексне психоемоційне втручання.

Далі розглянемо ще один підхід, підтверджений науковими дослідженнями. Педагогічна інтервенція (за *P. Iglesias, J. Tejada, 2024*) для студентів-музикантів була побудована на поєднанні *Practice as Research* (Практики як дослідження) та *Inquiry-Based Learning* (Дослідницького навчання), і реалізована за *design-based research* (методологія, яка поєднує **теорію** та **практику** для вивчення й удосконалення навчання в реальних умовах). Вона складалася з трьох етапів: 1) вивчення теоретичних основ і формулювання власних дослідницьких запитань; 2) створення індивідуальних та групових мистецьких проєктів з інтеграцією виконавської практики й аналізу та презентації результатів; 2) обговорення процесу й оцінки впливу дослідження на творчий розвиток. Роль викладача полягала у фасилітації та менторстві: він спрямовував постановку запитань, забезпечував методичну підтримку, координував групову взаємодію, моделював критичний аналіз і оцінював не лише кінцевий результат, а й якість дослідницького процесу. Інтервенція довела ефективність розвитку творчої автономії студентів, інтеграції теорії з практикою та формування критичного мислення (Iglesias, Tejada, 2024).

Нижче розглянуто приклади застосування дефініції «інтервенція» та особливості їх трактування в різних сферах діяльності. Зокрема, *G. Midgley* у своїх дослідженнях розглядає інтервенцію як метод у музичній педагогіці та психології (Midgley, 2000); тоді як українські дослідники, С. Миронова та ін. розкривають це поняття в контексті корекційної педагогіки (Миронова, Гаврилов, & Матвєєва, 2010).

**Мета статті** – обґрунтувати застосування музично-педагогічних інтервенцій у підготовці майбутніх диригентів як ефективного засобу розвитку їхніх професійно-творчих компетентностей.

**Методологія дослідження** ґрунтується на комбінованому підході, що поєднує аналіз і синтез наукової літератури з педагогіки,

психології та музикознавства, автоетнографічну рефлексію<sup>1</sup> власного досвіду застосування інтервенцій у підготовці диригентів, а також порівняльний аналіз вітчизняних і зарубіжних практик. Такий підхід дає змогу інтегрувати запозичене поняття «інтервенція» в музично-педагогічний контекст і обґрунтувати його ефективність у формуванні професійних компетентностей здобувачів.

**Наукова новизна** дослідження полягає у введенні дефініції «інтервенція» в галузь музикознавства та обґрунтуванні на її основі методів роботи у класі диригування.

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

Цілеспрямоване педагогічне втручання, направлене на розвиток певного навичку або якості (диригентської техніки, емоційної чутливості, вміння коректної та професійної комунікації з хором або оркестром тощо), визначається як основне завдання застосованих інтервенцій, зокрема в навчанні диригентів. Це комплекс організованих дій викладача, спрямованих на виявлення проблемних зон, розвиток навичок і формування нових якостей майбутнього керівника та диригента відповідно до його індивідуальних потреб.

*Gerald Midgley* у своєму дослідженні «*Systemic intervention*» визначає «інтервенцію» як свідоме втручання суб'єкта для створення змін з метою досягнення бажаного результату (Midgley, 2000: 113). Ця наукова стаття зосереджена на використанні інтервенції як методу або чітко вибудованої методологічної моделі в музичній педагогіці та психології викладання. Її головна ідея полягає у впровадженні не хаотичного, а цілеспрямованого, короткотривалого, структурованого втручання. Основною метою впровадження інтервенції в освітній процес є зміна емоційного стану студента та формування нових поведінкових шаблонів.

С. Миронова, О. Гаврилов та М. Матвєєва (2010: 240) пропонують таке визначення: «Інтервенція – психологічне втручання до особистісного простору з метою стимуляції позитивних змін».

---

<sup>1</sup> Подані нижче музично-педагогічні інтервенції та пов'язані з ними форми роботи відображають узагальнений особистий досвід автора статті.

Для більш чіткого розуміння поняття пропонуємо власну узагальнювальну дефініцію: *музично-педагогічна інтервенція* – це цілеспрямоване, орієнтоване на віддалений результат втручання викладача у процес формування музичних, психоемоційних, мануальних, мімічних та візуально-комунікативних навичок музиканта (зокрема диригента) з метою подолання психологічних та фізичних бар'єрів на шляху становлення професійної виразності.

Керівник, викладач, диригент повинен мати низку специфічних якостей, необхідних для ефективної роботи з колективом. Саме ці базові диригентські «налаштування» слід виховувати протягом усього періоду навчання. Серед них – уміння організовувати й утримувати увагу колективу як під час репетицій, так і під час виступів; технічні диригентські навички; розширена палітра емоцій; уміння досягати поставлених результатів; сила духу; психологія впливу; зрозуміла міміка тощо.

Як зазначає у своїй праці Я. Кириленко, плавні, м'язово розслаблені та емоційно наповнені рухи рук, корпусу й жестів у процесі мануальної взаємодії з виконавським колективом слугують важливими невербальними маркерами комунікації, що акцентують виразність музичної фрази, структуру та динамічну драматургію твору. Мімічна експресія диригента поглиблює художньо-образний рівень інтерпретації. Сукупність цих виразових засобів використовується для формування диригентсько-театральної експресії та реалізації індивідуального інтерпретаційного задуму (Кириленко, 2024: 518).

Водночас у педагогічній практиці зустрічаються студенти, які не мають вказаних базових налаштувань для професії диригента, зокрема, щодо емоційного інтелекту. Це жодним чином не заперечує їхнього потенціалу стати висококваліфікованими викладачами та керівниками хору. Водночас це є сигналом для педагога про необхідність цілеспрямованого формування у студентів емоційно-психологічних та мануально-технічних компетентностей, які є критично важливими для успішної педагогічної та виконавської діяльності майбутнього диригента.

Саме з метою підвищення внутрішньої впевненості та формування засадничих якостей керівника необхідно задіяти педагогічні інтервенції. На основі практичного досвіду виявлено кілька ефективних методів інтервенції, для яких нами сформульовано дефініції, а також окреслено загальні характеристики їх застосування в навчальному процесі. У статті представлено два різновиди інтервенції як методів роботи – *емпатичний конфлікт* та *рольову інтервенцію*.

*Емпатичний конфлікт* – метод цілеспрямованої педагогічної, конфліктної інтервенції, який полягає у створенні контрольованого когнітивного напруження, спрямованого на внутрішню мобілізацію, переосмислення та пошук внутрішніх ресурсів для реалізації емоційно-образного змісту через поведінку, міміку та відповідну диригентську техніку для виконання музичного твору.

Емпатичний конфлікт у диригентській практиці – це спосіб стратегічної дії, який активізує приховані внутрішні ресурси особистості, пов'язані з вихованням, періодом дитинства, релігійними переконаннями тощо. Така форма інтервенції є особливо важливою у роботі з демотивованими, інертними, спокійними за темпераментом або емоційно заблокованими студентами.

Цей метод – педагогіка змін через розуміння, тобто наполегливий, але водночас, поважний, «поштовх» студента за межі його зони комфорту. Іншими словами, це метод «проти шерсті», який не руйнує, а формує, створює емоційний виклик, розвиває інтелектуальну гнучкість і сприяє становленню особистості музиканта-диригента.

Такий підхід може бути застосований як у роботі з колективами, так і в індивідуальному виховному процесі студента-диригента. Щодо останнього зауважимо, що він передбачає впровадження несподіваних репертуарних рішень, що свідомо суперечать звичним моделям поведінки та сприйняття. Таке втручання стимулює зростання самостійності, пошук нових інтерпретаційних рішень, регуляцію емоційного дискомфорту, стабілізацію внутрішніх ресурсів для виконавських задач, а також формування особистого стилю через широкий спектр емоційних сплесків.

Перша навчальна програма (або їх може бути кілька) спрямована на нейтралізацію психологічного спротиву, звільнення від емоційної скутості, що в подальшому допоможе розкрити раніше прихований потенціал студента. Програма повинна відповідати рівню підготовленості студента, зокрема враховувати його фізичні можливості, і бути спрямованою на формування нових психологічних моделей поведінки та сприйняття.

Моделюючи ситуацію, уявимо: студент першого курсу бакалаврату характеризується тихою мовою, невпевненою ходою, обмеженим діапазоном емоційної віддачі, малим словниковим запасом професійної термінології, скутою мімікою та одноманітними, інтуїтивними жестами. Комфортніше він почувається, виконуючи ліричну, духовну, повільну, ніжну або мрійливу музику зі своєї диригентські програми.

Завдання викладача – розширювати та поглиблювати базові навички здобувача шляхом використання різнобічних форм роботи, що підпорядковуються методу інтервенції «емпатичний конфлікт»: 1) використання драматичних, динамічних творів у навчальному процесі для стимуляції емоційної гнучкості; 2) відпрацювання окремо від інших завдань міміки, що відповідає образному змісту твору; 3) пошук різноманітних диференційованих жестів із чіткою координацією рухів; 4) розширення професійного словникового запасу; 5) репрезентація композиторського задуму у виконанні; 6) розвиток умінь слухати та коригувати звучання колективу.

Для кращого розуміння розглянемо кожен пункт окремо.

1. *Використання у навчанні творів драматичного, «вибухового» характеру, які можуть бути емоційно незручними та новими для студента.* Під час роботи над такими творами відбувається відпрацювання диригентської техніки з її диференційованими варіаціями, пошук власної інтерпретації і стилю. Для прикладу наведемо низку творів, які можуть використовуватись на різних курсах залежно від можливостей студента:

– *a cappella*: муз. А. Штогаренка, сл. Т. Шевченка, «І будуть люди на землі» з циклу «Шевченкіана»; муз. Г. Майбороди, сл. В. Сосюри,

«Вершник», 4 ч. з 8 хорових прелюдів; муз. Б. Фільц, сл. О. Германа, хоровий реквієм «Ангелику»; муз. О. Польового, «Думка»; українська народна пісня «Вийди, вийди Іванку» в обробці Ю. Гомельської; закарпатська народна пісня «Тече вода ледова» в обробці Б. Фільц; муз. І. Воробкевича, сл. Т. Шевченка, «Огні горять» (обробка С. Людкевича); муз. В. Мартинюк, сл. Л. Костенко, «Баба Віхола»; муз. Є. Козака, сл. В. Сосюри «Ой шуми ти, луже» тощо;

– твори із супроводом: М. Скорик, «Гримить», 2 ч. кантати «Весна»; Ш. Гуно, сцена біля храму з опери «Фауст»; Г. Хазова, «Хо́да крізь війну» з кантати «Дай нам, Боже»; Дж. Верді, сцена бурі з опери «Отелло»; Г. Майборода, перша новела «У тім раю» з опери «Тарас Шевченко»; П. Майборода, сл. Т. Шевченка, «Тополя»; В. Чолак, *Mass in d minor* (ч. 1, 2, 3); Дж. Меєрбер, №3 «Звернення анабаптистів» з 1 дії опери «Пророк» тощо.

2. *Відпрацювання відповідної до образного змісту твору міміки.* Цей пункт передбачає певний розвиток акторських навичок. На цьому етапі доцільно працювати перед дзеркалом, відпрацьовуючи міміку, що відповідає змісту твору: посмішку, форму брів, погляд тощо. Важливим інструментом є використання сучасних технологій: перегляд відеозаписів відомих диригентів з акцентом на виразі обличчя у процесі інтерпретації твору. Особливо цінними для аналізу є контрастні приклади, зокрема виконавська манера Л. Бернстайна, Г. фон Караяна або К. Кляйбера тощо.

3. *Пошук різноманітного диференційованого жесту з відмінною координацією рухів* – це тривала задача, вирішення якої супроводжує здобувача протягом усього терміну навчання. Вона спрямована на пошук техніки диригування, адекватної змісту твору. Викладач може пропонувати варіанти жестів, але в пріоритеті – самостійна робота студента. Рекомендується розвивати координацію, відпрацьовуючи рухи кожної руки окремо, а потім – у комплексі, формуючи автономність та чіткість жестів.

4. *Поповнення професійного словникового запасу* – не менш важливий аспект, який вимагає активної самостійної роботи студента.

Роль викладача – контролювати процес та задавати домашні завдання відповідно до потреб здобувача. До цього пункту належать: читання фахової літератури, аналіз та обговорення навчального матеріалу на заняттях, написання розгорнутих анотацій, зокрема, розкриття змістовно-образного підґрунтя твору, його музичної виразності та семантики, формування речень із застосуванням професійної термінології тощо.

Важливою інтервенцією на кожному уроці є самоаналіз (не плутати із самокритикою), який полягає в обговоренні та пошуку способів коректного втілення задуму композитора та власної інтерпретації.

5. *Репрезентативна реалізація композиторського задуму* – цей пункт передбачає підведення підсумків концертного або екзаменаційного виконання твору. Оцінюється, наскільки вдалося передати задум композитора з урахуванням стилю, жанру, авторських позначок, поезики та цілісності форми. Важливо формулювати покроковий план роботи над удосконаленням на майбутнє.

6. Виконання завдань шостого пункту – *уміння слухати та корегувати звучання колективу* – є доволі складним в умовах виховання диригента, оскільки спеціалізація музичного керівника не передбачає наявності власного інструмента (хору або оркестру), а практика роботи з такими колективами є дещо обмеженою. Утім існує практика роботи з уявним хором, де роль колективу виконує концертмейстер. Акомпаніатор, навмисно помиляючись, змінюючи темп, гармонію та інші параметри, провокує студента почути відмінність і скорегувати «колектив». Такий підхід враховує всі аспекти розвитку майбутнього диригента: уміння оперувати професійною термінологією, чути і виправляти помилки у звучанні твору, а також відпрацьовувати тон і силу звучання вказівок «керівника» (говорити голосно, впевнено, професійно). Роль викладача полягає в корекції, наполегливості і пропонуванні ефективних фраз для роботи з колективом.

У вищезазначених формах навчання у роботі зі студентами-диригентами застосовується метод педагогічного впливу, спрямований на виховання нехарактерних рис поведінки та особистісних відчуттів.

Нові патерни необхідно впроваджувати через дію, виконання ролі (тобто «діяти» → «стати»). Хочемо зазначити, що деякі аспекти навчального процесу потребують від студента-диригента освоєння нових ролей. Саме тому на початкових етапах, як ще один дієвий метод, пропонується використання певних елементів акторської, театральної поведінки, що ми визначаємо як «рольову інтервенцію».

Термін «рольові інтервенції» (який у нашій статті вживається вперше) має певні близькі відповідники в англomовних наукових джерелах, зокрема *role-playing interventions* – рольові ігри як інтервенції (Nikendei, Huber, Ehrenthal et al., 2016), або *role-based interventions* – інтервенції, побудовані на виконанні ролей (Farrow, Moore, & Gašević, 2021). Концептуальні аспекти таких підходів розглядалися у працях психологів, зокрема Л. Фестінгера в контексті його теорії когнітивного дисонансу. Вона базується на психологічному дискомфорті, який виникає через поведінку, що суперечить власним переконанням, унаслідок чого психіка адаптує переконання під поведінку, тобто ця «...теорія підкреслює залежність знаку емоцій від якості програми дії, а не від якості емоційного відчуття» (Лисенкова, 2018: 61).

Отже, музично-рольова інтервенція – це метод роботи зі студентами-музикантами, який спрямований на опрацювання власних переконань через цілеспрямовану виконавську поведінку. Метод передбачає свідоме втілення художньої ролі з рисами характеру і темпераменту, відмінними від особистих, що дозволяє студентам виходити за межі власного емоційного досвіду. Такий підхід стимулює відчуття і проживання в музичному творі нових, раніше не властивих виконавцеві емоцій. Застосування цього методу поглиблює художнє сприйняття, збагачує інтерпретацію музичного твору й сприяє формуванню багатовимірною музичного образу. Набутий у процесі музично-рольової інтервенції досвід дозволить студентові «вмикати» й переключати потрібний рольовий образ під час роботи з колективом чи у викладацькій діяльності навіть за умови, що певні внутрішні налаштування не є природно властивими диригентові.

Спочатку потрібно «зробити вигляд», імпровізувати, ніби ти вже маєш той темперамент і характер, які потрібні для твору; відтак за впевненими діями змінюється поза, голос, дихання, а за ними – і відчуття себе. Узагальнене формулювання принципу – «дій, ніби ти вже такий, яким хочеш бути», базується на концепціях класичних, на кшталт В. Джеймса, А. Адлера, Л. Фестінгера, і сучасних психологів. Наступна теза належить відомому автору, священнику та прихильнику «позитивного мислення» Н. В. Пілу (*Norman Vincent Peale: «If you want a quality, act as if you already had it»*) («Якщо хочеш мати певну якість, поведься так, ніби вона в тебе вже є») [переклад наш – Г. Х.] (цит. за: О’Тооле, 2013). До своєї книги 1967 року Н. В. Піл включив розділ про психологічні стратегії, який назвав «принципом “ніби”», що також підтверджує ідеї, висловлені в цій статті (там само).

У статті здебільшого приділено увагу роботі зі студентами зі спокійним, стриманим темпераментом, умовно – флегматиками та меланхоліками. Однак усі ці інструменти можна ефективно застосовувати й у зворотному напрямі. Наприклад, якщо студент із холеричним чи сангвінічним темпераментом має труднощі з виконанням творів духовного змісту, ніжного ліричного характеру або колискових, саме на цих аспектах варто робити акцент у навчальному процесі.

Розглянуті методи не передбачають обов’язкового добору творів, виключно протилежних до особистісного характеру виконавця, адже творчість передусім ґрунтується на любові до мистецтва. Утім комбінування та використання рольових інтервенцій і методу «емпатичного конфлікту» як комплексного підходу в роботі зі студентами-музикантами, на нашу думку, є доцільним.

### **Висновки.**

Результати дослідження полягають у визначенні перспектив удосконалення процесу підготовки майбутніх диригентів, окресленні ролі психологічних і педагогічних інтервенцій у сучасній музико-знавчій практиці та формуванні напрямів подальших наукових досліджень у галузі психології диригування в Україні. Проаналізовано новітні зарубіжні експерименти у сфері музично-педагогічних

інтервенцій, які засвідчили, що застосування хорових інтервенцій підвищує ефективність роботи з колективом, оскільки враховує потреби учасників, роль диригента і соціальний аспект співу.

Наукові дослідження дефініцій «інтервенція» та, зокрема, «хорова інтервенція» надали поштовх для включення цього поняття в царину музикознавства. У роботі розглянуто сутність поняття та його походження, запропоновано комплекс музично-педагогічних інтервенцій («емпатичний конфлікт» та «рольова інтервенція»), а також запропоновано на основі апробації форми роботи для музикантів-здобувачів вищої освіти, що ґрунтуються на принципі інтервенції.

Крім того, у музикознавчий дискурс, зокрема дисципліни «Диригування», уведено низку нових дефініцій («рольова інтервенція», «емпатичний конфлікт», «музично-педагогічна інтервенція»). Запропоновані методи дають змогу розкрити в майбутніх диригентах прихований потенціал і розширити як їхні мануальні навички, так і емоційний досвід. Покрокова робота зі спокійними, стриманими студентами шляхом застосування музично-педагогічних інтервенцій сприяє розширенню меж їхніх виконавських можливостей. Запропонований репертуар стане в нагоді під час роботи зі студентами вищих навчальних закладів. Системне впровадження досягнень сучасної психології та педагогіки в освітній процес сприятиме поглибленню професійного досвіду як майбутніх диригентів, так і чинних фахівців.

**Перспективи подальших досліджень** пов'язані з розширенням пошуку методів, оснований на інтервенціях, та їх практичним застосуванням, що сприятиме глибшому розумінню психології диригування й виявленню нових педагогічних можливостей.

## ЛІТЕРАТУРА

- Кириленко, Я. О. (2024). Диригентська хореографія: образно-виконавський аспект. *Grail of science*, 553(37), 517–522. DOI: 10.36074/grail-of-science.15.03.2024.087
- Лисенкова, І. П. (2018). Когнітивний підхід у дослідженні емоційної сфери. *Психологія і особистість*, 2, 59–69. DOI: <https://doi.org/10.33989/2226-4078.2018.2.163839>

- Миронова, С. П., Гаврилов, О. В., Матвєєва, М. П. (2010). Основи корекційної педагогіки. (Навч.-метод. посіб.). Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський ун-т ім. І. Огієнка.
- Farrow, E., Moore, J., & Gašević, D. (2021). Ordering effects in a role-based scaffolding intervention for asynchronous online discussions. *Proceedings of the 22<sup>nd</sup> International Conference on Artificial Intelligence in Education*, Springer, Vol. 12748, (125–136). DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-030-78292-4\\_11](https://doi.org/10.1007/978-3-030-78292-4_11)
- Iglesias, P., Tejada, J. (2024). Practice as research through inquiry-based learning: A pedagogical intervention with music students in higher education. *Education Sciences*, 14(7), 738. DOI: <https://doi.org/10.3390/educsci14070738>
- Midgley, G. (2000). Systemic Intervention. In *Systemic Intervention. Contemporary Systems Thinking*, pp. 113-133. Boston, MA: Springer. [https://doi.org/10.1007/978-1-4615-4201-8\\_6](https://doi.org/10.1007/978-1-4615-4201-8_6)
- Napadow, M., Harmat, L., de Manzano, Ö., & Jernelöv, S. (2024). Designing a choral singing intervention for a psychological study: How to tailor the features of a health-promoting choral singing course for elderly using design thinking. *Design for Health*, 8(2), 225–246. DOI: <https://doi.org/10.1080/24735132.2024.2434380>
- Nikendei, C., Huber, J., Ehrental, J. C., Herzog, W., Schauenburg, H., Schultz, J.-H., & Dinger, U. (2016). Intervention training using peer role-play and standardised patients in psychodynamic psychotherapy trainees. *Clinical Psychology & Psychotherapy*, 23(5), 386–394. DOI: <https://doi.org/10.1002/cpp.1974>
- O'Toole, G. (2013). Quote origin: what you are comes to you. Retrieved from <https://quoteinvestigator.com/2013/12/21/comes-to-you/>

## REFERENCES

- Farrow, E., Moore, J., & Gašević, D. (2021). Ordering effects in a role-based scaffolding intervention for asynchronous online discussions. *Proceedings of the 22<sup>nd</sup> International Conference on Artificial Intelligence in Education*, Springer, Vol. 12748, (125–136). DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-030-78292-4\\_11](https://doi.org/10.1007/978-3-030-78292-4_11) [in English].
- Iglesias, P., Tejada, J. (2024). Practice as research through inquiry-based learning: A pedagogical intervention with music students in higher education. *Education Sciences*, 14(7), 738. DOI: <https://doi.org/10.3390/educsci14070738> [in English].
- Kyrylenko, Ya. O. (2024). Conducting choreography: figurative and performance aspect. *Grail of Science*, 553(37), 517–522. DOI 10.36074/grail-of-science.15.03.2024.087 [in Ukrainian].

- Lysenkova, I. P. (2018). Cognitive approach in the study of the emotional sphere. *Psychology and Personality*, 2, 59–69. DOI: <https://doi.org/10.33989/2226-4078.2018.2.163839> [in Ukrainian].
- Midgley, G. (2000). Systemic Intervention: Philosophy, Methodology and practice. In *Systemic Intervention. Contemporary Systems Thinking*, pp. 113–133. Boston, MA: Springer. [https://doi.org/10.1007/978-1-4615-4201-8\\_6](https://doi.org/10.1007/978-1-4615-4201-8_6) [in English].
- Myronova, S. P., Havrylov, O. V., & Matvieieva, M. P. (2010). *Fundamentals of correctional pedagogy*. Kamianets-Podilskyi: Ivan Ohienko Kamianets-Podilskyi National University [in Ukrainian].
- Napadow, M., Harmat, L., de Manzano, Ö., & Jernelöv, S. (2024). Designing a choral singing intervention for a psychological study: How to tailor the features of a health-promoting choral singing course for elderly using design thinking. *Design for Health*, 8(2), 225-246. DOI: <https://doi.org/10.1080/24735132.2024.2434380> [in English].
- Nikendei, C., Huber, J., Ehrental, J. C., Herzog, W., Schauenburg, H., Schultz, J.-H., & Dinger, U. (2016). Intervention training using peer role-play and standardised patients in psychodynamic psychotherapy trainees. *Clinical Psychology & Psychotherapy*, 23(5), 386–394. <https://doi.org/10.1002/cpp.1974> [in English].
- O’Toole, G. (2013). Quote origin: what you are comes to you. Retrieved from <https://quoteinvestigator.com/2013/12/21/comes-to-you/> [in English].

**Hanna Kharakoz**

Dnipro Academy of Music,  
PhD in Art Studies, Associate Professor,  
the Department of Vocal and Choral Arts  
e-mail: [kharakozhanna@gmail.com](mailto:kharakozhanna@gmail.com)  
ORCID iD: 0000-0002-4076-1264

## **Integrating Psychological and Pedagogical Interventions in Conductor Education**

**Statement of the problem.** *In the 21<sup>st</sup> century, marked by the rapid development of innovative technologies and broad access to global scientific resources, virtually unlimited opportunities arise for acquiring the experience of leading scholars and artists. The continuous search for modern pedagogical approaches drives the integration of terminology and methodological principles from related disciplines into the field of art studies. One of the phenomena that has proven effective across various areas of scientific inquiry and human interaction is the intervention.*

*This approach is also relevant to the professional training of future conductors; however, this direction still lacks proper scientific substantiation.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of this article is to substantiate the use of music-pedagogical interventions in the training of future conductors as an effective tool for developing their professional and creative competencies. The research methodology is based on a combined qualitative approach, which integrates the analysis of scientific literature, reflective examination of the author's experience in implementing interventions in conductor education, and a comparative review of international musicians' practices. This approach allows for the integration of the concept of «intervention» into the music-pedagogical context and substantiates its effectiveness in shaping professional and creative competencies. Notably, the scientific work “Designing a choral singing intervention for a psychological study” (Napadow, Harmat, de Manzano, & Jernelöv, 2024). provides a detailed description of a choral intervention as a scientifically grounded method for improving the psychological well-being of older adults.*

**Research results and conclusion.** *An analytical review of related studies and the near absence of scientific, pedagogical, and methodological works on psychological interventions in musicology confirm the relevance of this topic. The article introduces new definitions: “role intervention”, “empathic conflict” and “music-pedagogical intervention”. Methods of working with students in conducting classes are examined, taking into account their temperament, character, and artistic preferences. Examples of pedagogical repertoire of a dramatic and dynamic nature, both a cappella and with accompaniment, are provided. A comprehensive set of pedagogical actions has been developed to identify students' individual challenges, enhance their professional skills, and foster the creative competencies of future conductors. Two key interventions – empathic conflict and role intervention – are characterized as methods of working with conducting students. Their effectiveness has been proven based on the author's personal teaching experience. The six proposed forms of work expand core competencies, increase the efficiency of the educational process, and demonstrate confirmed pedagogical and professional value.*

**Keywords:** *intervention; role intervention; music-pedagogical intervention; empathic conflict; conducting; facial expression; composer's intention.*

*Стаття надійшла до редакції 3.07.2025,  
рекомендована до друку 11.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.*

УДК 784.071.2:37.015.3

DOI 10.34064/khnum1-76.11

**Михайлець Вікторія Вікторівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

e-mail: vik1303vik@gmail.com

ORCIDiD: 0000-0003-1983-6601

**Артикуляційне напруження у вокальній дикції та  
нейропедагогічні шляхи збереження природності мовлення**

*У статті порушено проблему артикуляційного напруження як чинника, що негативно впливає на якість вокальної дикції та природність мовлення. Визначено актуальність поєднання мовленнєвої виразності з вокальною технікою в контексті сучасних вимог до професійної підготовки співаків. Метою дослідження є виявлення основних чинників, які впливають на формування дикції у виконавців, зокрема ролі артикуляційного напруження, та обґрунтування можливостей застосування нейропедагогічних підходів для забезпечення природності мовлення у співі. Наукова новизна дослідження полягає в інтеграції нейропедагогічних стратегій до процесу вокального навчання, що дозволяє враховувати індивідуальні нейрофізіологічні особливості співака, знижувати м'язове напруження та формувати усвідомлений контроль над артикуляційним апаратом. У висновках наголошено на необхідності поетапного, цілеспрямованого розвитку дикції, врахування анатомо-фізіологічних, психологічних та мовних чинників, а також доцільності використання мультимодальних, емоційно-когнітивних і ритмічно-інтонаційних підходів нейропедагогіки для формування природного, виразного вокального мовлення.*

**Ключові слова:** вокальна дикція; артикуляційне напруження; природність мовлення; нейропедагогіка; сенсомоторний підхід; усвідомлене мовлення; вокальна методика.

**Постановка проблеми.**

У сучасній вокальній педагогіці зростає увага до гармонійного поєднання чіткої дикції та природності звучання, що зумовлено потребою збереження професійного рівня виконавця та ефективності

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

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

комунікації зі слухачем. Часто спроби досягти надмірної експресії приводять до артикуляційного напруження, що порушує цілісність вокального звучання, спричиняє втомлюваність, знижує якість тембру та інтонаційної виразності.

Ця проблема набуває особливої актуальності в контексті інтеграції знань з нейропедагогіки, яка дозволяє глибше зрозуміти механізми виникнення напруження та на їх ґрунті розробити педагогічні підходи, спрямовані на формування природної, цілісної вокальної артикуляції без перевантаження мовленнєвої системи.

**Останні дослідження та публікації за темою.** Наукові джерела, що аналізуються у контексті дослідження нейропедагогіки у вокальному навчанні, демонструють важливість комплексного підходу до формування вокальної техніки, особливо у питаннях подолання артикуляційного напруження і збереження мовленнєвої автентичності. *Психофізіологічний підхід до розвитку голосу*, запропонований Г. Є. Стаськом, О. Д. Шуляром, М. Ю. Сливоцьким та В. Д. Євдокимовою, наголошує на необхідності тренінгів, що активізують природні нейропсихологічні механізми керування мовленням і співом (Стасько, Шуляр, Сливоцький, 2010; Євдокимова, 2011). Праці В. Г. Антонюк, О. Данильчука і А. Ковбасюк фокусують увагу на значенні фонетики та правильної артикуляційної установки як основи вільного, природного звукоутворення у вокалі (Антонюк, 2007; Данильчук, 2019; Ковбасюк, 2012). В. Н. Горчакова та Дж. Г. Патон підкреслюють важливість збереження автентичності мовлення в умовах вокального виконання, що забезпечує емоційну виразність і переконливість інтерпретації (Горчакова, 2015; Paton, 2006). У зарубіжних джерелах актуалізовано потребу в індивідуальній діагностиці вокальних проблем, включаючи перенапруження артикуляційного апарату, і розроблено методи його подолання через свідоме формування моторних навичок (Davids, La Tour, 2012; McKinney, 2005). Дослідники С. Е. Міллер, Р. С. Шлаух, П. Дж. Уотсон залучають експериментальне підґрунтя для дослідження мовленнєвої інтонації та її ролі

у збереженні природності сприйняття мовлення в різних ситуаціях (Miller, Schlauch, Watson, 2010).

Однак, попри значні напрацювання, залишається низка невирішених проблем, серед яких – відсутність цілісних нейропедагогічних програм для вокального навчання, недостатня увага до розробки об'єктивних критеріїв оцінки природності мовлення та нестача досліджень довготривалого ефекту від запропонованих методик.

**Мета статті** – проаналізувати вплив артикуляційного напруження на якість вокальної дикції, обґрунтувати значення природності мовлення у вокальному виконанні та визначити ефективність нейропедагогічних підходів у подоланні артикуляційних труднощів і формуванні виразної вокальної дикції.

**Наукова новизна дослідження** полягає у реалізації міждисциплінарного підходу до проблеми формування вокальної дикції на основі поєднання традиційних вокально-педагогічних засобів із нейропедагогічними принципами. Уперше систематизовано основні чинники артикуляційного напруження у процесі вокального виконання та визначено його вплив на якість дикції й природність мовленнєвого звучання. Запропоновано модель формування вокальної дикції, що інтегрує артикуляційні, сенсомоторні, нейрофізіологічні, мультимодальні та емоційно-когнітивні методи навчання.

**Методологія дослідження.** Методологічною основою дослідження є міждисциплінарний підхід, що поєднує загальнонаукові, психолого-педагогічні та спеціальні музичні методи. Такий підхід дозволяє всебічно охопити проблему артикуляційного напруження, збереження природності мовлення та впровадження нейропедагогічних технологій у процес формування вокальної дикції. Застосовані й загальнонаукові методи: *аналіз і синтез* – для опрацювання фахової літератури з вокальної педагогіки, нейропедагогіки та психофізіології мовлення; *порівняльний метод* – для зіставлення традиційних і інноваційних (нейропедагогічних) підходів до формування дикції; *системний підхід* – для розгляду дикції як багаторівневої системи, що поєднує анатомо-фізіологічні, когнітивні та емоційно-художні складові;

*міждисциплінарний підхід* – для інтеграції знань із суміжних галузей: нейропсихології, вокальної та музичної педагогіки. Використувались також спеціальні методи музичної науки: *музично-педагогічне спостереження* – для вивчення артикуляційної поведінки співаків у навчальному процесі; *метод інтерпретаційного аналізу* – для оцінки реалізації мовленнєвої виразності в художньому вокальному виконанні; *емпіричні методи вокальної педагогіки*, зокрема спостереження за ефективністю артикуляційних, дихальних та нейропедагогічних вправ у практиці вокального навчання; *методичне моделювання* – для розробки авторських вокально-педагогічних технологій, спрямованих на зниження артикуляційного напруження та збереження природності мовлення у співі.

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

У вокальному мистецтві артикуляція відіграє ключову роль, будучи невід'ємним компонентом техніки співу, тісно пов'язаним із процесами дихання, звукоутворення та інтонування. Саме активна робота артикуляційного апарату забезпечує чіткість мовлення, що є вкрай необхідним для сприйняття тексту слухачем. Якість артикуляції визначається низкою факторів, серед яких – вільно відкритий рот, правильне положення губ, функціонування язика в ротовій порожнині, а також відсутність надмірного м'язового напруження, зокрема нижньої щелепи.

На відміну від мовлення, де основну участь беруть язик і порожнина рота, у вокальному виконанні значну роль відіграють активна робота губ, м'язів глотки та свобода рухів нижньої щелепи. Формування відчуття природного, вільного відкриття рота залежить від типу голосу та конкретної вокальної задачі; надмірне або недостатнє відкриття рота може негативно впливати на тембр і загальну виразність звучання.

Оволодіння технікою правильної артикуляції голосних звуків сприяє розвитку вокального апарату, збагаченню тембрової палітри голосу та підвищенню загальної якості вокального звучання. У цьому контексті важливу роль відіграє музично-вокальна декламація, яка

передбачає виразну передачу поетичного тексту з урахуванням граматичних і логічних акцентів, без втрати при цьому емоційного змісту. Це особливо актуально у вокальному виконавстві, де музична та текстова складові твору є взаємозалежними, а майстерність співака полягає в здатності інтегрувати ці елементи в єдиний художній образ.

Однією з основних умов формування чіткої дикції є забезпечення свободи артикуляційного апарату, уникнення м'язового напруження та вироблення свідомого контролю за положенням язика, губ, м'якого піднебіння, зубів і нижньої щелепи під час вимови. Недоліки дикції можуть бути зумовлені як фізіологічними чинниками, що потребують логопедичної або медичної корекції (порушення прикусу, будови язика тощо), так і функціональними порушеннями, зумовленими неправильними мовними звичками або дефіцитом уваги до розвитку мовлення у дитинстві.

Артикуляційне напруження – це надмірне м'язове напруження органів мовлення (губ, язика, щелепи, гортані та шиї) під час мовлення або співу, що приводить до зниження природності звучання, порушення дикції та може негативно впливати на голосоутворення. Крім того, «воно є поширеною причиною викривлень у вокальній техніці та природності звучання голосу, обмежує свободу артикуляції і справжню передачу емоційно-сміслових відтінків мовлення» (Стасько, Шуляр, Сливоцький, 2010: 87). У вокальному мистецтві таке напруження часто розглядається як одна з причин втоми голосу, обмеження його рухливості й виразності. Серед найпоширеніших функціональних порушень – млява, нерозбірлива мова, скута артикуляція, затиснуті щелепи, поспішне або, навпаки, уповільнене мовлення, а також спотворення фонем.

Вказані дефекти можуть бути усунуті шляхом систематичної та цілеспрямованої педагогічної роботи, зокрема шляхом виконання артикуляційної гімнастики та вокально-технічних вправ.

Формування дикції у вокалістів передбачає поетапну роботу: від індивідуального аналізу вимови окремих звуків до інтеграції дикційних навичок у художнє виконання. Особливо ефективним є

поєднання співочих вправ із артикуляційними завданнями, що сприяє як вдосконаленню техніки, так і розвитку мовленнєвої виразності.

Практичні форми роботи над дикцією містять:

- аналіз і опрацювання тексту вокального твору;
- цілеспрямовані заняття, присвячені артикуляції;
- систематичне включення дикційних вправ у структуру вокального уроку.

Високий рівень дикції особливо важливий у хоровому виконанні, де ясність тексту залежить від синхронної роботи всіх учасників. Навіть за якісної індивідуальної дикції, лише узгоджена колективна артикуляція забезпечує чітке донесення змісту вокального тексту.

Фінальний етап роботи над дикцією, як зазначає В. Д. Євдокімова, пов'язаний із комплексним опрацюванням тексту, що поєднує смисловий і музичний аналіз, визначення логічних акцентів, фразування та емоційних домінант. Саме така інтеграція вербального й музичного рівнів сприяє формуванню природності мовлення – органічної виразності, свободи голосового й артикуляційного апарату, інтонаційної гнучкості та відповідності мовлення природним законам спілкування (Євдокімова, 2011). Тобто природність мовлення означає відсутність штучності, надмірної манірності або механічності у вимові.

У процесі формування та розвитку вокальної дикції залишається низка проблем, які потребують подальших досліджень і вдосконалення методик. Серед них виокремлюють такі ключові аспекти:

### **1. Вплив артикуляційного напруження на якість дикції.**

Надмірне напруження м'язів артикуляційного апарату часто приводить до втрати чіткості мовлення, а також негативно позначається на тембрових характеристиках голосу. Необхідність пошуку ефективного балансу між м'язовим контролем і розслабленням залишається відкритим питанням у вокальній педагогіці.

### **2. Збереження природності мовлення у вокальному виконанні.**

Часто вокалісти або занадто посилюють артикуляцію, що веде до неприродного звучання, або, навпаки, втрачають чіткість через недостатню мовленнєву активність. Це вимагає розробки методик, які дозволяють зберігати автентичність мовлення при вокальній інтерпретації.

**3. Врахування мовних особливостей у формуванні дикції.** Артикуляційна специфіка різних мов (наприклад, чіткість голосних у французькій або консонантність у німецькій мові) вимагає різного вокального підходу. Сучасна вокальна педагогіка досі не має єдиного підходу до урахування мовної природи у процесі дикційної підготовки.

**4. Корекція дефектів мовлення засобами вокального мистецтва.** Не всі мовленнєві дефекти піддаються стандартній вокальній корекції. Поєднання логопедичних методик із вокальними вправами стає все актуальнішим напрямом у міждисциплінарних дослідженнях.

**5. Формування дикції у дітей та підлітків.** Юні вокалісти мають іншу анатоμο-фізіологічну базу порівняно з дорослими, що вимагає специфічного підходу до розвитку дикції. Недостатнє розуміння цих відмінностей може стати на заваді ефективному навчанню.

**6. Застосування технологій для вдосконалення дикції.** Використання аудіо- та відеозапису, спектрального аналізу голосу, артикуляційних тренажерів відкриває нові можливості у викладанні дикції, однак ефективність таких технологічних засобів потребує подальшого наукового обґрунтування.

**7. Стилiстичні особливості сучасної музики.** У таких жанрах, як поп, рок або хіп-хоп чіткість дикції часто поступається художній виразності. Постає завдання пошуку балансу між стилістичною автентичністю і зрозумілістю мовлення.

Комплексний аналіз вищезазначених проблем свідчить про необхідність інтеграції традиційних та інноваційних підходів до навчання вокальної дикції. У цьому контексті надзвичайно перспективним є залучення нейропедагогічних методів.

Нейропедагогіка відкриває нові можливості для розвитку вокальної дикції через урахування індивідуальних особливостей навчання, нейрофізіологічних механізмів мовлення та використання багатомодальних стратегій. Зокрема, ефективними є такі підходи:

1) **комплексний сенсомоторний підхід**, який поєднує вокалізацію з рухами, тактильними відчуттями, зміною положення тіла для зниження напруги й оптимізації артикуляції;

2) **нейрофізіологічний підхід**, що передбачає роботу з рефlekсами та управлінням напруженням м'язів обличчя й артикуляційного апарату через дихальні техніки, масаж, рефлексотерапію;

3) **мультимодальне навчання**, при якому залучаються зорові, слухові, кінестетичні канали для інтеграції нових артикуляційних навичок;

4) **емоційно-когнітивні стратегії**, орієнтовані на використання уяви, асоціацій, емоційного моделювання для природного й пластичного мовлення;

5) **ритміко-інтонаційний підхід**, що базується на тісному зв'язку дикції з ритмом, музичним фразуванням та інтонаційною структурою;

6) **метод усвідомленого мовлення (вокальний майндфулнес)**, що акцентує увагу на відчуттях, повільному темпі та повному залученні артикуляційного апарату у процес співу.

Таким чином, залучення нейропедагогіки до вокальної педагогіки дозволяє формувати свідомий контроль над артикуляцією; знижувати м'язове напруження; адаптувати методику до індивідуальних особливостей кожного вокаліста; забезпечити природність і виразність мовлення у співі.

Подальше дослідження цих підходів відкриває нові горизонти для розвитку вокальної методики та вдосконалення професійної підготовки співаків.

## **Висновки.**

Результатом дослідження є такі висновки.

1. Надмірне м'язове напруження органів артикуляції негативно впливає на якість дикції, темброву виразність та природність звучання. Усунення цього напруження є необхідною умовою формування виразного і здорового вокального мовлення.

2. Природність мовлення у вокальному виконанні передбачає свободу, легкість і невимушеність артикуляції при збереженні чіткості, емоційності та стилістичної відповідності. Вона формується через свідомий контроль артикуляційного апарату та узгодження мовленнєвих і музичних елементів.

3. Ефективна робота над дикцією вимагає поєднання фонетичного аналізу тексту, артикуляційних і вокально-технічних вправ, колективної координації (у хоровому виконанні), а також усвідомленого фразування та логіко-сміслової інтерпретації.

Крім того, виявлено низку актуальних викликів у формуванні дикції:

- а) артикуляційне напруження та нестача природності;
- б) мовна специфіка репертуару, що виконується;
- в) труднощі у роботі з дітьми та підлітками;
- г) недостатня інтеграція логопедичних і вокальних підходів;
- д) технологічна модернізація процесу навчання;
- є) стилістичні особливості сучасної музики.

Застосування нейропедагогічних стратегій у формуванні вокальної дикції відкриває нові можливості для оптимізації навчального процесу. Зокрема, ефективними виявилися: *сенсомоторний підхід*, що поєднує вокалізацію з тілесною моторикою та тактильними відчуттями; *нейрофізіологічна регуляція м'язового тону* через дихальні та рефлекторні методики; *мультиmodalьне навчання*, що активізує зорові, слухові та кінестетичні канали; *емоційно-когнітивні техніки*, які підсилюють природність через уяву та емоційну ідентифікацію; *ритміко-інтонаційні методи*, що гармонізують мовлення з музичною структурою твору; *усвідомлене мовлення (вокальний майндфулнес)* як засіб зниження артикуляційного напруження та підвищення мовленнєвої чутливості.

**Перспективи подальших досліджень.** Інтеграція нейропедагогіки у вокальну методику сприяє не лише технічному вдосконаленню дикції, а й розвитку емоційної виразності та артистичної автентичності. Подальше наукове вивчення цих підходів дозволить створити адаптивні моделі навчання для вокалістів різного віку, рівня підготовки та мовної бази.

## ЛІТЕРАТУРА

Антонюк, В. Г. (2007). *Вокальна педагогіка (сольний спів)*. (Підручник). Київ: ЗАТ Віпол.

- Горчакова, В. Н. (2015). *Проблеми освоєння поетичного тексту в хоровому виконавстві*. Одеса: ОНМА ім. А. В. Нежданової.
- Данильчук, О. (2019). Актуальність фонетичного методу в процесі виховання співака-виконавця. *Молодий вчений*, 10(74), 53–56. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-10-74-12>
- Євдокимова, В. Д. (2011). *Тренінги у системі виховання техніки мовлення*. Луганськ: Прамдрук.
- Ковбасюк, А. (2012). Фонетика мови та її вплив на спів. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтво*, 11, 117–122. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU\\_Mistec\\_2012\\_11\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLNU_Mistec_2012_11_15)
- Стасько, Г. Є., Шуляр, О. Д., Сливоцький, М. Ю. та ін. (2010). *Голос людини та вокальна робота з ним*. Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Davids, J., La Tour, S. (2012). *Vocal Technique: A Guide for Conductors, Teachers, and Singers*. Long Grove, Illinois: Waveland Press. <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi78/0058125.pdf>
- McKinney, J. C. (2005). *The Diagnosis and Correction of Vocal Faults: A Manual for Teachers of Singing and for Choir Directors*. [Long Grove, Illinois]: Waveland Press Inc.
- Miller, S. E., Schlauch, R. S., Watson, P. J. (2010). The effects of fundamental frequency contour manipulations on speech intelligibility in background noise. *Journal of the Acoustical Society of America*, 128(1), 435–443. <https://doi.org/10.1121/1.3397384>
- Paton, J., G. (2006). *Foundations in Singing: A Guidebook to Vocal Technique and Song Interpretation*. New York: McGraw-Hill Higher Education. URL: <https://archive.org/details/foundationsinsin0000pato/page/n5/mode/2up>

## REFERENCES

- Antoniuk, V. H. (2007). *Vocal pedagogy (solo singing)*. (A textbook). Kyiv: ZAO Vipol [inUkrainian].
- Danilchuk, O. (2019). The relevance of the phonetic method in the process of educating a singer performer. *Young scientist*, 10 (74), 53–56. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-10-74-12> [inUkrainian].
- Davids, J., La Tour, S. (2012). *Vocal Technique: A Guide for Conductors, Teachers, and Singers*. Long Grove, Illinois: Waveland Press. <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi78/0058125.pdf> [in English].
- Horchakova, V. N. (2015). *Problems of mastering a poetic text in choral performance*. Odessa: A. V. Nezhdanova Odessa National Music Academy [inUkrainian].

- Kovbasiuk, A. (2012). Phonetics of language and its influence on singing. *Bulletin of Lviv University. Series Art*, 11, 117-122. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLN\\_U\\_Mistec\\_2012\\_11\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VLN_U_Mistec_2012_11_15) [in Ukrainian].
- McKinney, J. C. (2005). *The Diagnosis and Correction of Vocal Faults: A Manual for Teachers of Singing and for Choir Directors*. [Long Grove, Illinois]: Waveland Press Inc. [in English].
- Miller, S. E., Schlauch, R. S., Watson, P. J. (2010). The effects of fundamental frequency contour manipulations on speech intelligibility in background noise. *Journal of the Acoustical Society of America*, 128(1), 435–443. <https://doi.org/10.1121/1.3397384> [in English].
- Paton, J., G. (2006). *Foundations in Singing: A Guidebook to Vocal Technique and Song Interpretation*. New York: McGraw-Hill Higher Education. URL: <https://archive.org/details/foundationsinsin0000pato/page/n5/mode/2up> [in English].
- Stasko, H. Ye., Shuliar, O. D., Slyvotskyi, M. Yu., et al. (2010). *Human voice and vocal work with it: a monograph*. Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University Press [in Ukrainian].
- Yevdokymova, V. D. (2011). *Trainings in the system of education of speech technique*. Luhansk: Pramdruk [in Ukrainian].

### ***Viktoriiia Mykhailets***

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

## **Articulatory tension in vocal diction and neuropedagogical ways to preserve the naturalness of speech**

**Statement of the problem.** *In vocal performance, articulation is a crucial factor that affects not only diction clarity but also the emotional expressiveness and timbre richness of the voice. However, excessive articulatory tension manifested in rigid jaw movements, constricted tongue and lip activity can disrupt the natural flow of speech in singing, compromise vocal tone, and lead to functional vocal fatigue. The challenge lies in balancing technical clarity with speech naturalness in vocal diction. This problem is particularly relevant in the context of contemporary vocal pedagogy, which requires an individualized, integrated approach.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the article is to analyze the phenomenon of articulatory tension in vocal diction and to explore the potential of neuropedagogical strategies in overcoming it while preserving the naturalness of speech in singing. The research is based on an interdisciplinary analysis of sources in vocal pedagogy, psychophysiology of speech, and neuropedagogy, combined with practical observations of vocal training. The novelty lies in applying neuropedagogical principles, such as multisensory integration, motor-sensory coordination, and conscious speech awareness, to the field of vocal diction development.*

**Research results and conclusion.** *The study identifies key factors contributing to articulatory tension and its impact on diction and voice quality. It emphasizes the importance of freeing the articulatory apparatus and developing conscious motor control to ensure clarity without compromising natural expressiveness. The article proposes a range of neuropedagogical strategies—such as sensorimotor exercises, vocal mindfulness, and rhythm-intonation techniques—as effective tools in training singers to maintain natural speech while achieving technical precision. These approaches enable individualized correction of articulatory habits, reduce muscle strain, and support the development of holistic and expressive vocal performance.*

**Keywords:** *vocal diction; articulatory tension; natural speech; neuropedagogy; speech expressiveness; vocal pedagogy; sensorimotor integration.*

*Стаття надійшла до редакції 11.07.2025,  
рекомендована до друку 14.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.*

УДК: 784.071.2

DOI 10.34064/khnum1-76.12

### **Сєїдов Гїдаят Аріф-огли**

Харківський національний університет імені І. П. Котляревського,  
аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики  
e-mail: geedmusicospace@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-8420-1605

## **Вокальна техніка тванг у науковому дискурсі кінця XX – першої чверті XXI століття**

*Статтю присвячено аналізу місця та ролі техніки тванг у сучасному вокальному мистецтві і його осмисленню в науково-творчій практиці. Дослідження висвітлює сутність цього феномена як техніки звуковидобування, що впливає на тембр та здоров'я голосового апарату виконавця. Актуальність проблематики статті зумовлена відсутністю викладання цієї техніки в закладах вищої освіти мистецького спрямування, що обмежує доступ студентів до сучасних вокальних методик. Мета статті – окреслити особливості застосування твангу у світовій практиці та обґрунтувати необхідність його інтеграції до вітчизняних навчальних програм із вокальної педагогіки. Наукова новизна пропонованої роботи полягає в систематизації та узагальненні знань про тванг, що складають змістовне поле сучасного наукового дискурсу в умовах існуючих вокальних традицій та педагогічних підходів. Висновки підкреслюють важливість розширення методологічної бази викладання вокалу, що сприятиме підвищенню конкурентоспроможності українських виконавців у світовій музичній індустрії.*

**Ключові слова:** тванг; сучасні вокальні техніки; естрадне вокальне виконавство; викладання вокалу.

### **Постановка проблеми.**

Розвиток сучасного вокального мистецтва супроводжується розширенням спектра виконавських технік, серед яких вагоме місце посідає тванг (*twang*). «Тванг – сфокусований резонанс, що досягається звуженням над голосовими складками нижньої частини надгортанника (черешка) і черпалоподібних хрящів, що утворюють

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



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

вуху воронку» (Estill, et al., 2019: 43). Він дозволяє посилювати тембральну яскравість і сприяє зниженню навантаження на голосові складки, чим пояснюється його затребуваність у жанрах естрадного, джазового та мюзиклового співу, а також застосування в класичній вокальній школі для покращення резонансної проєкції голосу.

Значимість цієї техніки підтверджена численними дослідженнями в сфері вокальної акустики, зокрема у працях Дж. Естілл (Estill, et al., 2019), К. Перти, Ю. Бає та К. Обера (Perta, Bae, & Ober, 2020), І. Тітце (Titze, 2022) та інших науковців. Разом із цим, у вітчизняній вокальній педагогіці тванг фактично не розглядається як техніка, що обмежує доступ студентів до ефективних сучасних методик і створює розрив між традиційною академічною школою та сучасними виконавськими вимогами. Наслідком цього стає обмеження можливостей українських вокалістів у формуванні сучасного професійного звучання та репертуару, оскільки тванг є складовою тембру багатьох світових виконавців, таких як  *Beyonce*, *Ariana Grande* та інші, які формують естетичні орієнтири й визначають актуальні тенденції розвитку музичної індустрії. Володіння цією технікою стає необхідною умовою не лише для інтерпретації репертуару у відповідному стилістичному ключі, а й для формування конкурентоспроможного виконавського продукту. З огляду на фізіологічні параметри звучання, тванг забезпечує ефективність звуковидобування, що, у свою чергу, розширює можливості співу в умовах сценічного навантаження та сприяє створенню автентичного авторського тембру.

**Актуальність** розробки цього питання зумовлена необхідністю оновлення педагогічних підходів у викладанні вокалу відповідно до сучасних вимог музичної індустрії.

**Наукова новизна** запропонованого дослідження полягає в систематизації та узагальненні знань про тванг, що складають змістовне поле сучасного наукового дискурсу, а також у порівняльному аналізі з акцентом на розбіжності між різними вокальними традиціями та педагогічними підходами. Особлива увага приділяється фізіологічним

та акустичним характеристикам самої техніки, її ролі у збереженні здоров'я голосового апарату.

**Мета дослідження** – спираючись на наукові розробки кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ століття, окреслити особливості застосування твангу у світовій практиці та обґрунтувати необхідність його інтеграції до навчальних програм вітчизняної вокальної педагогіки.

**Методологія дослідження.** Метод *порівняльного* аналізу допомагає із визначенням відмінностей різних вокальних традицій, методик викладання. У межах *системного* підходу тванг розглядається як елемент цілісної вокальної системи, що взаємодіє із фізіологічними та акустичними чинниками. Ключовим у статті став метод *узагальнення* для систематизації різних підходів до використання твангу у вокальній практиці, що дозволило виокремити його ключові функції та підкреслити його педагогічну цінність.

**Останні дослідження і публікації.** Як зазначалося вище, переважна кількість наукових розвідок стосовно цього питання належить західним дослідникам. Однією з перших вважається американська оперна співачка і дослідниця Дж. Естїлл, яка ще в 1980 роках дала визначення цього поняття, процитоване на початку цієї статті, та охарактеризувала тванг як один із шести незалежних голосових механізмів, що дозволяє вокалістам керувати звучанням голосу із мінімальним навантаженням на голосові складки (див. Estill, et al., 2019). Подальші дослідження підтвердили ефективність твангу як техніки для посилення вокальної проєкції. Норвезький науковець Ю. Сундберг (Sundberg, 1994) довів важливість рівня звукового тиску голосного звука, який зумовлюється амплітудним значенням найінтенсивнішої частини в його спектральній структурі. Значний внесок у розуміння твангу зробила також методика *Complete Vocal Technique (CVT)* американської дослідниці К. Садолін (Sadolin, 2000), згідно з якою тванг трактується як одна з основних вокальних технік, що дозволяє досягати сильнішого резонансу при меншому тиску на голосові зв'язки. Неможливо оминати і дослідження голландського науковця, спеціаліста з вокальної педагогіки та акустики голосу

Д. Міллера (Miller, 2014). Автор підкреслює взаємозв'язок між твангом та високою співочою формантою. Його аналіз доводить, що при подібності досягнутих акустичних ефектів тванг та форманта відрізняються фізіологічними умовами їх створення.

Особливий інтерес становлять розвідки, здійснені американською науковицею К. Пертою разом з Ю. Бає та К. Обером із залученням технології МРТ (Perta, Baе, Ober, 2020), які довели, що тванг досягається через контрольоване звуження черпалонадгортанної складки<sup>1</sup> та може бути використаний як ефективна техніка для голосової терапії. Дослідники зазначають, що тванг не лише підвищує гучність голосу, а й сприяє зменшенню витрат повітря, що робить його цінним інструментом для співаків та логопедів.

У науковій праці німецького дослідника І. Тітце (Titze, 2022) представлено першу комплексну модель форми дихальних шляхів та відповідного вхідного імпедансу голосового тракту в діапазоні частот 100–2000 Гц. За допомогою аналізу моделюється звуження простору між надгортанником та глоткою, що призводить до вираженого підсилення піку імпедансу в діапазоні 1000–2000 Гц. Таке поєднання емпіричних вимірювань і моделювання дозволяє виокремити об'єктивні акустичні критерії для ідентифікації та контролю цієї техніки, створюючи надійну методологічну основу для подальших експериментальних досліджень і педагогічних застосувань у вокальній науці.

У вітчизняному музикознавстві тема твангу залишається недостатньо дослідженою. У роботі Т. Кулаги (Кулага, 2020) надано аналіз методики *Complete Vocal Technique (CVT)* та підкреслено необхідність її інтеграції в навчальний процес українських музичних закладів. У праці В. Миговича (Мигович, 2022) зазначається, що тванг позитивно впливає на функціонування голосових зв'язок: сприяє їх

---

<sup>1</sup> Черпалонадгортанна складка – це слизова оболонка, що тягнеться від бокових країв надгортанника до черпакуватих хрящів. Вона містить зв'язкові та м'язові волокна, включаючи черпалонадгортанний м'яз, який є продовженням косих черпакуватих м'язів (згідно Kenhub, n.d.).

ефективному змиканню у розтягнутому стані. Формування цієї техніки він пов'язує з підняттям кореня язика. Автор також наголошує на важливості диференціації між твангом і гугнявим звучанням, яке є дефектом голосу. Для діагностики гугнявості пропонується класичний метод – закриття носа під час співу з метою аналізу напряму повітряного потоку та якості звуку.

Усі перелічені наукові праці стали теоретичною базою і водночас матеріалом дослідження для нашої статті. Однак навіть при поверхневому розгляді стає очевидною обмежена кількість наукових розвідок про тванг в українському музикознавстві, що є відображенням різних підходів до вокальної педагогіки у сфері естрадного вокалу в західній та вітчизняній освітніх практиках. Це доводить необхідність подальшого вивчення цієї техніки та її більш активної інтеграції у вітчизняні навчальні програми заради ефективного використання у виконавстві.

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

Термін «тванг» було введено американською оперною співачкою Дж. Естілл<sup>2</sup> у 1989 році. Одними з перших публічно задокументованих підтверджень стали відеоендоскопічні дослідження, у яких було показано, що під час формування цієї техніки відбувається звуження надгортанника та черпалоподібних хрящів, що збільшує тиск у зоні формування звуку (Yanagisawa, Estill, Kmucha et al., 1989). Таким чином, в останній третині ХХ століття тванг став технікою збільшення імпедансу, альтернативною тій, яку пропонує класична вокальна педагогіка. Імпедансом у вокалі називається зворотній акустичний опір, який зазнають голосові складки з боку ротоглоткового каналу (див.: Titze, 2022: 613). Імпеданс знімає частину навантаження з голосових складок, які коливаються. Постановка голосу пов'язана зі знаходженням такого імпедансу, який забезпечує нормальну роботу голосових складок. Імпеданс залежить від довжини ротоглоткового каналу, наявності у ньому звужень, форми порожнин. Порівняно довгі

---

<sup>2</sup> Джо Естілл – викладачка з вокалу, яка має науковий ступінь, засновниця методології «*Estill Voice Training*», скорочено «*EVT*».

та масивні голосові складки низьких чоловічих голосів вимагають більшого імпедансу, тоді як для легких, високих голосів, що мають тонкі голосові складки, характерний невеликий імпеданс.

У своїх дослідженнях Дж. Естїлл продемонструвала фізичний сенс імпедансу, його «прояв» на прикладі надування повітряної кульки (Estill, 1997; Estill, et al., 2019). На початковому етапі наповнення її повітрям не потребує значного тиску – стінки еластично розширюються у відповідь на кожен видих. Проте в міру того, як об'єм кульки збільшується, її здатність до подальшого розтягування зменшується, а внутрішній тиск зростає. Наприкінці процесу навіть незначне збільшення вимагає значного м'язового напруження. Людина відчуває труднощі з утриманням повітря, які супроводжуються зовнішніми ознаками. Опір, аналогічний тому, який ви створюєте у своїх легенях, щоб надути кульку, і буде імпедансом. Ця дія приводить до об'ємної модифікації надскладкової порожнини. Тобто «кулькою» із прикладу є не весь ротоглотковий канал, а маленький простір у гортані над голосовими складками, який співакові потрібно сформувати, щоб отримати ефект імпедансу повною мірою. Саме ці фізіологічні особливості твангу як техніки виконання дають змогу зробити звук насиченим. Іншими словами, оптимізація процесу утворення імпедансу через відмову від залучення всієї ротоглоткової порожнини, крім її окремих частин, дозволяє співакові докласти набагато менше фізичних зусиль у процесі звуковидобування. Вокал з використанням цієї техніки є менш енерговитратним. Завдяки властивому тванговому дзвону резонансної маски, доступ до якої здійснюється через носову порожнину, співакові вдається без додаткових зусиль збільшити гучність до 600% (15 дБ) (Yanagisawa, Estill, Kmucha et al., 1989). Проте є й протилежна думка (Titze, 2022), що це лише слуховий обман, оскільки насправді тванг не підвищує гучність звуку загалом, а лише посилює частоти, які сприймає людський слух.

З погляду акустики буде правильним розглядати тванг як одну з тембральних складових у спектрі голосу. Найбільше відповідають твангу такі звуки, як плач немовляти або качине крякання. Однак це

лише збіг акустичних асоціацій людини відповідно до того звуку, який видається при співі за допомогою твангу. У перекладі слово «*twang*» використовується по-різному: деякі люди називають так певний діалект або акцент, сформований у південних штатах Америки. Деякі описали б тванговий звук як звучання електрогітари. Насправді, тванг з погляду звучання – це різкий, чутний звук, що прорізає простір. Він може бути більш або менш виразним, але в цілому допомагає надати звуку фокусу і звучності.

Почути тванг без обертонів усього діапазону голосу неможливо, про тванг можна говорити як про один з основних вокальних елементів, та у будь-якому випадку голос складається з набору формант. Застосування твангу сприяє підсиленню частотного спектра голосу в діапазоні 2000–4000 Гц, що відповідає зоні високої співочої форманти. Таким чином, наявний зв'язок між використанням твангу та посиленням високої співочої форманти.<sup>3</sup>

Крім досліджень Дж. Естілл, є інші роботи, які стосуються твангу з погляду акустики, фізіології та практичного застосування. І. Тітце (Titze, 2022), провідний дослідник у галузі вокології<sup>4</sup>, детально розглядає акустичні характеристики вокальної техніки «тванг», що широко застосовується в сучасному співі. У роботі німецького науковця вперше представлено детальну модель анатомічної структури дихальних шляхів та пов'язаного з нею вхідного імпедансу голосового

---

<sup>3</sup> Термін «форманта», введений відомим німецьким фізіологом Л. Германом / *L. Hermann* в 1894 році, використовується для акустичної характеристики звуків мови (насамперед голосних), указуючи на рівень частоти голосового тону з подальшим впливом на формування тембру голосу. Учений відзначав прямий зв'язок повітряних поштовхів, створюваних голосовими зв'язками, з коливаннями резонаторів із властивою їм частотою. Коливання швидко загасають, доки не будуть збуджені наступним повітряним поштовхом (Wikipedia contributors, n.d.).

<sup>4</sup> Термін «вокологія» (від англ. «*vocology*») введений німецьким дослідником Інгом Тітце, який вивчає науку та практику голосової реабілітації, зокрема оцінку, діагностику та поведінкові втручання, спрямовані на покращення функціонування голосу (згідно Titze, & Verdolini Abbott, 2012: 3–4).

тракту в межах частотного діапазону 100–2000 Гц. Змодельовано конфігурацію зі зменшеним простором між надгортанником і глоткою, що спричиняє помітне посилення імпедансного піку в ділянці 1000–2000 Гц. Це забезпечує високий рівень реактивності вокального тракту в зазначеному діапазоні частот, сприяючи посиленню гармонік. Додатковою характеристикою твангу є його нестабільність, подібна до затухаючого звучання щипкових струнних інструментів. Використовуючи цю техніку та артикулювання, вокалісти можуть відтворювати специфічний звуковий колорит, що часто застосовується в кантрі-музиці.

Дослідження, проведене К. Пертою, Ю. Бає та К. Обером (Perta, Bae, Ober, 2020) за допомогою МРТ, підтвердило можливість досягнення твангу без назальності через належну артикуляцію. Запропоновані практичні рекомендації щодо тренування твангу і назальності як окремих механізмів, що сприяє оптимізації голосової продукції, підвищенню об'єму, зменшенню повітряного витоку та яскравості звучання.

У методиці *Complete Vocal Technique (CVT)*, яку розробила К. Садолін (Sadolin, 2000), тванг є одним з важливих інструментів управління тембром і проєкцією голосу. Ця техніка використовується у багатьох стилях співу для створення яскравого, потужного та чіткого, артикульованого звуку. За методикою Кетрін Садолін, тванг – це ключовий елемент для створення яскравого, пронизливого звуку з високою енергією. Він зазвичай застосовується для досягнення максимальної проєкції голосу, зберігаючи при цьому контроль і безпечність для зв'язок. Завдяки твангу створюється ефект «металевого» тембру, що дозволяє голосу виділятися навіть у густому інструментальному супроводі.

Ці роботи допомагають глибше зрозуміти техніку «тванг», її вплив на акустичні характеристики звуку, і як їх можна використовувати у викладанні співу чи лікуванні голосу.

Тема твангу та сучасних вокальних технік знайшла своє відображення і в українському музикознавстві. Зокрема, Т. Кулагою (Кулага,

2020) здійснено розгорнутий аналіз *Complete Vocal Technique (CVT)*. Крім твангу, у своїй роботі Т. Кулага звертається до техніки белтінгу (*belting*), яка характеризується інтенсивним звуковидобуванням і високим рівнем енергії у верхніх нотах «грудного» резонансу. Белтінг широко використовується в мюзиклах і популярній музиці для створення потужного драматичного ефекту. Також авторка аналізує інші сучасні вокальні прийоми, зокрема субтон (додання повітряного звучання), гроул (розщеплений звук), а також розглядає фізіологічні та акустичні аспекти їх виконання. Т. Кулага наголошує на необхідності інтеграції західних вокальних технік у навчальні програми українських закладів музичної освіти. Вона підкреслює, що вітчизняна вокальна педагогіка часто залишається орієнтованою на академічні традиції, які не враховують специфіку сучасної музичної культури. Авторка закликає до перегляду програм навчання, включення сучасного репертуару та адаптації новітніх методик викладання, що сприятиме розвитку вокалістів, здатних ефективно конкурувати на сучасному музичному ринку. Дослідження Т. Кулагі пропонує інноваційний підхід до викладання естрадного вокалу, оснований на поєднанні традиційної техніки «бельканто» (*bel canto*) із сучасними, такими як тванг та белтінг. Це сприяє створенню гармонійної моделі вокального навчання, яка відповідає викликам сучасного мистецького простору.

Разом із такими прийомами й техніками, як мелізми, вібрато, субтон, белтінг, гроул, свистковий йодль, штробас, тванг розглянуто і в роботі В. Миговича (Мигович, 2022). Особливу увагу в роботі приділено техніці «тванг» як одній із ключових у сучасному естрадному вокалі. Вона використовується для створення вокальної проєкції, яка дозволяє співакові «прорізати» інструментальний супровід і зберігати якість звучання на високих нотах. Також тванг трактовано як багатофункціональний інструмент, що може бути інтегрований у різні вокальні стилі – від поп-музики до мюзиклів і року. В. Мигович пропонує методику навчання твангу, яка включає вправи для контролю дихання, роботи з резонаторами та координації м'язів гортані. Важливим є розрізнення між твангом і гугнявістю, яка є дефектом

звучання. Тванг сприяє посиленню високих обертонів, тоді як гугнявість, навпаки, робить звук глухим і невиразним.

Також проводяться дослідження, присвячені альтернативним формам викладання вокалу, які, однак, часто залишаються поза увагою вітчизняної педагогічної вокалогії. Одним із таких є дослідження А. Попової, яке розкриває сутність методики Крістін Лінклейтер (Linklater, 2006) та її потенціал у сучасній вокальній педагогіці. У статті (Попова, 2018) авторка акцентує увагу на тому, що методика К. Лінклейтер, на відміну від класичних підходів, робить акцент не лише на тренуванні м'язів голосового апарату, але й на роботі з мисленням виконавця. Однією з ключових ідей системи є усунення фізичних та психологічних бар'єрів, які перешкоджають природному звуковидобуванню. У рамках методики пропонуються вправи для розслаблення м'язів, тренування контролю емоцій і розмежування технічних та емоційних аспектів вокального виконання. Робота також підкреслює важливість інтеграції акторської майстерності в естрадний вокал. Авторка наголошує, що поєднання цих двох аспектів дозволяє створювати яскравий сценічний образ, підвищуючи якість виконання та його емоційну наповненість. Крім того, методика враховує сучасні виклики естрадного вокалу, зокрема роботу з мікрофоном та звукопідсилювальною апаратурою.

### **Висновки.**

Дослідження вокальної техніки тванг у науковому дискурсі кінця ХХ – початку ХХІ століття дозволило окреслити її як багаторівневий феномен, що охоплює фізіологічні, акустичні, педагогічні та виконавські аспекти. На підставі опрацьованих джерел встановлено, що тванг функціонує як керована техніка звуковидобування, забезпечує фокусований резонанс, сприяє зменшенню вокального навантаження та підвищенню проєктивності звуку. У межах поставленої мети було також здійснено систематизацію досвіду вивчення твангу, що охопила як провідні західні методики (*Estill Voice Training, Complete Vocal Technique*), так і окремі українські наукові розвідки. Таким чином, тванг є не лише ефективною виконавською технікою, а й об'єктом

багатопрофільного дослідження, що вже має сталий науковий статус у світовому дискурсі. Його інтеграція до навчальних програм закладів вищої освіти мистецького спрямування в Україні є виправданою з погляду сучасних вимог музичної індустрії, а подальше теоретичне та експериментальне опрацювання – необхідною умовою для розвитку національної вокальної школи у глобальному контексті.

Тванг є лише окремою складовою знань у галузі вокального мистецтва, яка здебільшого не розглядається у ролі можливих для вивчення в академічному середовищі. Спектр знань, що передається в процесі навчання у вітчизняних закладах вищої освіти мистецького спрямування, залишається вкрай обмеженим, що не дає змоги студентам сформувати комплексне уявлення про сучасне вокальне мистецтво та його реалії. Як наслідок, випускники музичних закладів часто стикаються з труднощами у професійній реалізації: через нестачу актуальних знань, необхідних для успішної кар'єри у сучасній арт-індустрії. Саме тому вважається за необхідне оволодіння викладачами широким спектром знань з метою подальшого впровадження їх у навчальний процес, адже розширення професійного світогляду сприяє зростанню варіативності виконавських рішень, розвитку індивідуального стилю вокалістів та збагаченню загальної вокальної культури. Техніка тванг є показовим прикладом такого розширення знань, оскільки вона відкриває нові можливості як з погляду тембральної палітри та виконавської манери, так і з точки зору збереження здоров'я голосового апарату. Вивчення матеріалів за вибраною темою вказує на нагальну потребу змін у системі вокальної освіти, зокрема оновлення навчальних програм, що дозволить інтегрувати сучасні техніки в педагогічну практику та сприятиме конкурентоспроможності українських вокалістів на міжнародній сцені.

## ЛІТЕРАТУРА

- Кулага, Т. (2020). Інноваційні ідеї викладання естрадного вокалу в контексті вирішення проблем вітчизняної вокальної педагогіки. *Гірська школа українських Карпат*, 22, 121–125. DOI 10.15330/msuc2020.22.121-125

- Мигович, В. (2022). Сучасні вокальні техніки та методики їх вивчення. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 55, 51–53. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-13>
- Попова, А. (2018). Система Крістін Лінклейтер та її роль у розвитку техніки естрадного вокалу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 120–125. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm\\_2018\\_4\\_44](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_4_44)
- Estill J, Klimek, M, Obertю K, & Steinhauer, K. (2019). *Estill Voice Training® Level Two. Workbook: Figure Combinations for Six Voice Qualities*. (2nd ed.). Estill Voice International.
- Estill, J. (1997). *Primer of Compulsory Figures, Level Two: Six Basic Voice Qualities*. Santa Rosa, California: Estill Voice Training® Systems [in English].
- Kenhub. (n.d.). Aryepiglottic fold. <https://www.kenhub.com/en/library/anatomy/aryepiglottic-fold>
- Linklater, K. (2006). *Freeing the Natural Voice: Imagery and Art in the Practice of Voice and Language* (Revised & expanded ed.). Hollywood, CA: Drama Publishers
- Miller, D. G. (2014). Twang and the singer’s formant revisited. In S. Harrison, J. O’Bryan, & J. Scott (Eds.), *Teaching singing in the 21st century*, (p. 187–202). Springer. [https://doi.org/10.1007/978-94-007-7502-1\\_13](https://doi.org/10.1007/978-94-007-7502-1_13)
- Perta, K., Bae, Y., & Obert, K. (2020). A pilot investigation of twang quality using magnetic resonance imaging. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 46(2), 77–85. DOI <https://doi.org/10.1080/14015439.2020.1757147>.
- Sadolin, K. (2000). *Complete Vocal Technique*. Denmark: Shout Publishing. URL: <https://archive.org/details/completevocaltec0000cath/mode/2up>
- Sundberg, J. (1994). Perceptual aspects of singing. *Journal of Voice*, 8(2), 106–22. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(05\)80303-0](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(05)80303-0)
- Titze, I. (2022). The acoustic characteristics of vocal twang. *Journal of Voice*, 20, 613–614. DOI 10.53830/LKZS7620. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2006.01.001>
- Titze, I., & Verdolini Abbott, K. (2012). *Vocology: The science and practice of voice habilitation*. Salt Lake City, Utah: National Center for Voice and Speech. ISBN: 9780983477112
- Wikipedia contributors. (n.d.). Formant. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved from <https://de.wikipedia.org/wiki/Formant>
- Yanagisawa, E., Estill, J., Kmucha, S., Sande, J., & Bronson, J. (1989). The contribution of aryepiglottic constriction to “ringing” voice quality. *Journal of Voice*, 3(4), 342–350. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(89\)80011-5](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(89)80011-5)

## REFERENCES

- Estill J, Klimek, M, Obertю K, & Steinhauer, K. (2019). *Estill Voice Training® Level Two. Workbook: Figure Combinations for Six Voice Qualities.*(2nd ed.). Estill Voice International [in English].
- Estill, J. (1997). *Primer of Compulsory Figures, Level Two: Six Basic Voice Qualities.* Santa Rosa, California: Estill Voice Training® Systems [in English].
- Kenhub. (n.d.). Aryepiglottic fold. <https://www.kenhub.com/en/library/anatomy/aryepiglottic-fold> [in English].
- Kulaha, T. (2020). Innovative ideas for teaching pop vocals in the context of solving problems in domestic vocal pedagogy. *Hirsk School of Ukrainian Carpathians*, 22, 121–125. DOI 10.15330/msuc2020.22.121-125 [in Ukrainian].
- Linklater, K. (2006). *Freeing the Natural Voice: Imagery and Art in the Practice of Voice and Language* (Revised & expanded ed.). Hollywood, CA: Drama Publishers [in English].
- Miller, D. G. (2014). Twang and the singer’s formant revisited. In S. Harrison, J. O’Bryan, & J. Scott (Eds.), *Teaching singing in the 21st century*, (p. 187–202). Springer. [https://doi.org/10.1007/978-94-007-7502-1\\_13](https://doi.org/10.1007/978-94-007-7502-1_13) [in English].
- Myhovych, V. (2022). Modern vocal techniques and methods of their study. *Current Issues of the Humanities*, 55, 51–53. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-13> [in Ukrainian].
- Perta, K., Bae, Y., & Obert, K. (2020). A pilot investigation of twang quality using magnetic resonance imaging. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 46(2), 77–85. DOI <https://doi.org/10.1080/14015439.2020.1757147> [in English].
- Popova, A. (2018). The Christine Linklater system and its role in the development of pop vocal technique. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 120–125. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm\\_2018\\_4\\_44](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_4_44) [in Ukrainian].
- Sadolin, K. (2000). *Complete Vocal Technique*. Denmark: Shout Publishing. URL: <https://archive.org/details/completevocaltec0000cath/mode/2up> [in English].
- Sundberg, J. (1994). Perceptual aspects of singing. *Journal of Voice*, 8(2), 106–22. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(05\)80303-0](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(05)80303-0) [in English].
- Titze, I. (2022). The acoustic characteristics of vocal twang. *Journal of Voice*, 20, 613–614. DOI 10.53830/LKZS7620. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2006.01.001> [in English].
- Titze, I., & Verdolini Abbott, K. (2012). *Vocology: The science and practice of voice habilitation*. Salt Lake City, Utah: National Center for Voice and Speech. ISBN: 9780983477112 [in English].
- Wikipedia contributors. (n.d.). Formant. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved from <https://de.wikipedia.org/wiki/Formant> [in English].

Yanagisawa, E., Estill, J., Kmucha, S., Sande, J., & Bronson, J. (1989). The contribution of aryepiglottic constriction to “ringing” voice quality. *Journal of Voice*, 3(4), 342–350. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(89\)80011-5](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(89)80011-5) [in English].

### **Gidaiat Arif-ohly Seidov**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
the Department of History of Ukrainian and Foreign Music  
e-mail: [geedmusicpace@gmail.com](mailto:geedmusicpace@gmail.com)  
ORCID iD: 0000-0002-8420-1605

## **Vocal technique of twang in scientific discourse of the late 20<sup>th</sup> – first quarter of the 21<sup>st</sup> century**

**Statement of the problem.** *The development of modern vocal art is accompanied by an expansion of the spectrum of performance techniques, among which a significant place is occupied by “twang – a focused resonance that allows you to enhance the timbre brightness and helps reduce the load on the vocal folds, which explains its demand in the genres of pop, jazz and musical singing, as well as its use in classical vocal school. The article is devoted to the analysis of the place and role of the twang technique in modern vocal art and its understanding in scientific and creative practice. The study highlights the essence of this phenomenon as a sound production technique that affects the timbre and health of the performer’s vocal apparatus. The relevance of the article’s issues is due to the lack of teaching this technique in higher education institutions of the artistic direction, which limits students’ access to modern vocal techniques.*

**Objectives, methods and novelty of the research.** *The purpose of the article is to outline the features of the use of twang in world practice and to justify the need for its integration into domestic vocal pedagogy curricula. The scientific novelty of the proposed work lies in the systematization and generalization of knowledge about twang, which constitute the substantive field of modern scientific discourse in the context of existing vocal traditions and pedagogical approaches. The method of comparative analysis helps to recognize the differences between different vocal traditions and teaching methods. Within the framework of the systemic approach, twang is considered as an element of a holistic vocal system that interacts with physiological and acoustic factors. The key in the article is the generalization method for systematizing different approaches to the use of twang in vocal practice, which allowed us to identify its key functions and emphasize its pedagogical value.*

**Research results.** *Based on the sources studied, it was established that twang functions as a controlled sound extraction technique, provides focused resonance, helps reduce vocal load and increase sound projectivity. The experience of studying twang has been systematized, covering both leading Western methods (Estill Voice Training, Complete Vocal Technique) and individual Ukrainian scientific research.*

**Conclusion.** *Thus, twang is not only an effective performing technique, but also an object of multidisciplinary research, which already has a stable scientific status in the world discourse. The importance of expanding the methodological base of vocal teaching is emphasized, which will contribute to increasing the competitiveness of Ukrainian performers in the world music industry.*

**Keywords:** *twang; modern vocal techniques; pop vocal performance; vocal teaching.*

*Стаття надійшла до редакції 9.07.2025,  
рекомендована до друку 15.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.*

УДК 78.071.1(44)(092):78.036.45

DOI 10.34064/khnum1-76.13

**Жаркіх Тетяна Василівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри сольного співу та оперної підготовки  
e-mail: zhar.09@ukr.net; ORCID iD: 0000-0001-8392-6578

**Міланіна Альона Олегівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
доктор філософії, старший викладач  
кафедри музичного мистецтва естради та джазу  
e-mail: alyona.milani@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-1123-0824

**Виконавське відображення символіки музично-поетичного  
тексту «Quatre mélodies» оп. 13 Е. Шоссона**

Метою дослідження є обґрунтування виконавського бачення символіки музично-поетичного тексту «*Quatre mélodies*» («Чотири мелодії») оп. 13 (1885–1887) французького композитора Ернеста Шоссона. Актуальність обраної теми зумовлена недостатнім висвітленням вокальної спадщини Е. Шоссона, зокрема оп. 13, що насичений музично-поетичною символікою. Отже, новизна дослідження полягає у вивченні символіки «Чотирьох мелодій» Е. Шоссона як синтезу слова, музики та виконавської інтерпретації, що потребувало застосування історико-контекстуального, біографічного, структурно-функціонального методів дослідження та виконавського аналізу інтерпретації творів. Установлено, що «*Quatre mélodies*» Е. Шоссона – «*Apaînement*» («Умиротворення» на вірші П. Верлена), «*Sérénade*» («Серенада» на слова Ж. Лагора), «*L'Aveu*» («Сповідь» на вірші О. де Вільє де Ліль-Адана) та «*La Cigale*» («Цикада» на поезію з «Анакреонтічних од» Л. де Ліля) – є взірцем органічної взаємодії музичного та поетичного текстів, у яких віддзеркалились естетичні пошуки доби французького символізму. Твір викликає інтерес як з історико-музикознавчого, так і з виконавського погляду. Головне завдання співацької інтерпретації «*Quatre mélodies*» – знайти відповідну палітру темброво-виразних можливостей голосу, що допомагає розкрити багату символіку глибинних музично-поетичних сенсів твору. Як приклад, проаналізовано співацьке тлумачення оп. 13 німкеню К. Шефер (сопрано). Підсумовано, що вокалістка має

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



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

прекрасну технічну базу, її природні голосові дані відповідають первинному задуму композитора, проте суто німецька ментальність, на відміну від французької, та недостатня обізнаність у мовній специфіці не дозволяють вважати виконання нею «*Quatre mélodies*» перфектним, оскільки воно не розкриває повною мірою символічний зміст твору.

**Ключові слова:** жанр *mélodie*; Е. Шоссон; композитор; поезія; камерно-вокальна творчість; символізм; виконавська інтерпретація.

### Постановка проблеми.

Звернення до музики Ернеста Шоссона – не лише данина поваги до найвищих культурних цінностей минулого, а й результат духовної потреби сучасного виконавства. Е. Шоссон (1855–1899) – один із тих авторів, ім'я якого в Україні фахівці та меломани одразу згадують у зв'язку з «Поемою для скрипки та оркестру» (*op. 25*, 1896), що увійшла в репертуар майже кожного професійного скрипаля. Проте французький композитор як один із творців жанру *mélodie*<sup>1</sup>, на жаль, залишається недооціненим. Якщо творчість А. Дюпарка вважається вершиною еволюції французького романсу, то *mélodies* Е. Шоссона, які не поступаються дюпарківським взірцям, і досі не отримали належної уваги з боку вітчизняного музикознавства. Між тим, на теренах Західної Європи камерні вокальні твори Е. Шоссона виконують досить часто, завдяки їхній оригінальності та досконалості.

В Україні з початку ХХІ століття відбувається поширення інтересу до творчості Е. Шоссона завдяки виконавцям-вокалістам: самотність та особлива вишуканість творів митця приваблює їх. Як наслідок такої зацікавленості, відкривається цілий спектр дослідницьких напрямків у вивченні особистості й творчості французького майстра періоду *fin de siècle*. Один із них – виконавське бачення вокального доробку Е. Шоссона, адже у вітчизняному музикознавстві вагомих досліджень у цьому напрямку обмаль. Окрім того, характерною особливістю вокальних творів французького композитора є їхня насиченість символікою, підтвердженням чого може бути й *op. 13* «*Quatre mélodies*». Отже, вокальна музика Е. Шоссона, що сягає найвищих

---

<sup>1</sup> Щодо історії жанру *mélodie* див.: Faucher, 2010.

взірців, потребує свого висвітлення як на рівні символіки музично-поетичних текстів, так і на рівні їх виконавського тлумачення. Все вище викладене визначає *актуальність* обраної теми.

**Останні дослідження та публікації за темою.** Сучасні фундаментальні дослідження, що пов'язані із жанром *mélodie*, належать Валерії Жарковій (2009), Енне-Марі Фуші (Faucher, 2010), Керол Кімбелл (Kimball, 2006). Слідом за ними в Україні цей напрям продовжують розвивати, зокрема, В. Кудрявцев (2021), Т. Жаркіх (2022), А. Міланіна (2022; 2024). Утім французька *mélodie*, як і раніше, вимагає поглибленого розкриття як з погляду загальних жанрово-стильових особливостей, так і втілення в індивідуальних композиторських версіях.

Серед проблем вивчення французької *mélodie* – осмислення символізму як творчого методу, що зумовив своєрідність цього жанру. До цієї проблематики звертається Т. Жаркіх (2022), яка аналізує символістські мотиви у французькій вокальній музиці, розкриваючи взаємозв'язок між структурою поетичного тексту та музичними формами *mélodies*. Дослідниця наголошує на важливості імпровізаційного стилю виконання вокальної лінії творів, яка наближається до природного мовлення, що є характерним для символістської поезії.

Окремі аспекти взаємодії поезії та музики у творчості Е. Шоссона висвітлюються у працях Ж. Галлуа та І. Бретодо (Gallois & Bretaudeau, 1999), які підкреслюють вплив імпресіонізму на вокальну музику французького композитора, розглядаючи зокрема особливості фортепіанного акомпанементу як самостійного художнього елемента, що підкреслює поетичний зміст творів.

Розширюючи систему підходів до вивчення творчості Е. Шоссона в контексті французької естетики *fin de siècle*, у пропонованій статті розглядаються проблеми виконавської символіки, що постають у «*Quatre mélodies*» *op. 13*.

**Мета дослідження** – обґрунтувати виконавське бачення символіки музично-поетичного тексту «*Quatre mélodies*» *op. 13* Е. Шоссона.

**Методологія дослідження.** Історико-контекстуальний підхід застосований для встановлення зв'язків вокального опусу Е. Шоссона

із процесами розвитку сучасної їйому французької поезії та жанру *mélodie*;

- *біографічний метод* уведений з метою характеристики особистості Е. Шоссона та виконавиці його *mélodies* К. Шефер;

- *структурно-функціональний* – призначений для дослідження композиційно-драматургічних основ вокального опусу Е. Шоссона у відповідності до системи символів поетичного тексту;

- *аналіз виконавської інтерпретації* використаний для осмислення шляхів реалізації у вокальному інтонуванні авторського задуму розкриття символіки музично-поетичних текстів «*Quatre mélodies*» та для встановлення відповідності інтерпретації К. Шефер – німецької виконавиці – ідеям французького митця.

**Наукова новизна** дослідження полягає у поглибленому аналізі вокального опусу Е. Шоссона «*Quatre mélodies*» (op. 13) як синтезу поетичного тексту, музичної мови та виконавської інтерпретації, що розкриває естетичні принципи французького символізму. Також вперше системно досліджено темброво-виразні можливості голосу при втіленні образної символіки опусу на прикладі інтерпретації К. Шефер, виявлено обмеження, пов'язані з культурно-мовною специфікою, та обґрунтовано необхідність урахування французької ментальності для повноцінного розкриття символічного змісту твору.

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

Аналіз виконавського бачення «*Quatre mélodies*» Е. Шоссона передбачає розгляд кожного номера опусу у всій повноті художнього змісту, вираженого через взаємодію поезії та музики. На підтвердження цього засадничого методологічного підходу наведемо думку дослідника Жерара Отелена: «Зрештою, йдеться про розгляд пісні як такої, у її цілісності: зустріч поетичного тексту, музики та інтерпретації <...>, яка дозволяє цьому мистецтву ефемерного нескінченно резонувати в нашій уяві»<sup>2</sup> (Authelain, 1987: 15). Отже, Ж. Отелен

---

<sup>2</sup> «Il s'agit d'envisager enfin la chanson pour elle-même, dans sa globalité : rencontre entre texte, musique et interprétation, <...> qui permettent à cet art de l'éphémère de résonner à l'infini dans nos imaginaires».

передбачає трирівневий аналіз, об'єктами якого постають вербальний текст, його втілення композитором та інтерпретація власне музичного твору виконавцем. З огляду на міркування французького музикознавця, у цій роботі застосований саме такий підхід до аналізу символіки в «*Quatre mélodies*» Е. Шоссона.

Проте, на нашу думку, до системного аналізу вокальних творів, запропонованого Ж. Отеленом, слід додати ще один, четвертий, рівень – врахування специфіки творчих особистостей як композитора, так і виконавця. Адже композитор є духовним центром музичного твору, його душею, яка продовжує жити в його опусах (у випадку Е. Шоссона написаних ще в ХІХ столітті) лише завдяки виконавцям, зокрема й К. Шефер. Символізм, властивий мисленню композитора, суголосний епосі, в яку жив творець, а виконавець виступає в якості комунікаційної ланки між ним і слухачем.

Е. Шоссон вимальовував у власних творах художню картину, що була характерною для музичної культури останньої третини ХІХ століття. Митець, який ніколи не знав матеріальних проблем, завжди щедрий, добрий, чуйний (майже не випадковим здається, що навіть прізвище композитора корелює з «*chaussons*», що в перекладі означає «домашні капці»), він був далекий від зображення матеріального і у своїй творчості. Його художніми образами ставали далекі повітряні хмари, прекрасні квіти, увесь дивовижний навколишній світ – починаючи з часів, коли він разом із А. Дюпарком навчався композиції в класі С. Франка. Учителю вважав обох початківців своїми найталановитішими учнями. Е. Шоссон – юний містик, мрійник і трудоголік – вразив вихователя людськими та професійними якостями настільки, що С. Франк забезпечував йому постійну підтримку, щоби молодий геній повірив у свою обдарованість. Утім Е. Шоссон постійно плекав таємну меланхолію, нібито передчуваючи свою ранню смерть – він раптово й трагічно загинув у 44-річному віці, розбившись на велосипеді. До цього рокового моменту все було добре: з перших своїх творчих спроб молодий композитор завоював повагу публіки та колег-музикантів. Його «Поєма для скрипки з оркестром», симфонічна

поема «Вівіан», «Два мотети для голосу, скрипки та органу» постійно звучали в Парижі 1880–1890 років. Фахівці погоджувалися з тим, що Е. Шоссон – талановитий митець, попри те, що він дещо надмірно використовував лексику Р. Вагнера та С. Франка. Однак слід зазначити, що вже ранні опуси композитора були насичені явним французьким колоритом.

Вокальна інтерпретація «*Quatre mélodies*» op. 13 Е. Шоссона німецькою оперною співачкою Кристиною Шефер аналізується нами, оскільки виконавська діяльність артистки достатньо визнана у світі. І це не викликає здивування, досить урахувати те, що Вищу школу музики в Берліні вона закінчила у славетного Дитріха Фішера-Діскау. Після закінчення навчання у 1992 році К. Шефер почала співати в оперному театрі Інсбрука. Дебют був дуже вдалим, тому наступного року її запросили до Сан-Франциско (США), де вона виконала партію Софі в опері Р. Штрауса «Кавалер троянди». Кар'єра співачки розвивалась достатньо стрімко, після вдалого «старту» її запросили на Зальцбургський фестиваль, саме там вона виконала партію Лулу з однойменної опери А. Берга (пізніше цю роботу К. Шефер винесла на суд глядачів в Метрополітен-опера і в Глайндборні). Іншими її помітними оперними ролями були Альцина з однойменної опери Г. Ф. Генделя в театрі *Drottningholm Palace*, Донна Анна з опери В. А. Моцарта «Дон Жуан» в Парижі (Палац Гарньє) під орудою Міхаеля Ханеке та Джильда з опери Дж. Верді «Ріголетто» в постановці 2000 року в Ковент-Гардені. У червні 2007 року співачка виконала партію Віолетти у новій постановці «Травіати» Крістофа Марталера разом із Йонасом Кауфманном у ролі Альфреда (*Palais Garnier*) та партію Гретель з опери Е. Гумпердінка «Гензель і Гретель» у *Metropolitan Opera* (постановка Ричарда Джонса). К. Шефер виступала на оперній сцені під керівництвом таких видатних диригентів, як Клаудіо Аббадо, П'єр Булез, Джеймс Лівайн.

В репертуарі виконавиці – як оперна, так і камерна музика. Наприклад, 2008 року вона представила «Зимовий шлях» Ф. Шуберта в Театрі Роуз у супроводі Еріка Шайдера, її постійного піаніста. Однак

у записі «*Quatre mélodies*», який розглядається у цьому дослідженні, концертмейстером К. Шефер є американський піаніст Ірвін Гейдж, відомий своїми роботами з елітними співаками світу, багато з яких відзначені нагородами.

Отже, вибір нами інтерпретації саме К. Шефер – німецької співачки, що, на перший погляд, здається необґрунтованим, обумовлений тим, що їй вдалося досягти вершин професійної майстерності завдяки гострому розуму, знаходженню золотієї середини між важким і дуже важким, між оперою та концертом, між співом німецькою та іншими мовами. Останнє викликає зацікавленість: наскільки вдалося співачці втілити авторський задум «*Quatre mélodies*» – ідею символічного сприйняття двох світів: реального, земного, та ірреального, що відкривається лише після смерті.

Відповідно думці Ж. Отелена, аналіз опусу слід розпочати з розгляду символістських ознак поетичного слова.

«*Quatre mélodies*» *op. 13* складається з чотирьох номерів: «*Apaisement*», «*Sérénade*», «*L'Aveu*» та «*La Cigale*».

Вербальний текст першої *mélodie*, «*Apaisement*» («Умиротворення», 1885), запозичений у П. Верлена. Поезія віддзеркалює естетичні принципи символізму, які домінували у французькому мистецтві кінця XIX століття. «Умиротворення» є медитативним спогляданням природи, де тонкі образи світла, води, дерев і вітру створюють враження розмитості реальності та занурення у світ сновидінь. «Умиротворення» не передає конкретний сюжет чи дію, а створює вишукану атмосферу насолоди, у яку занурюється читач, що є однією із ключових особливостей символістської поезії. Вірш П. Верлена передбачає можливість створення художнього музичного пейзажу, проникнутого поетичністю та символізмом, де кожна з деталей наділяється додатковим містичним сенсом.

Наприклад, місяць постає як ознака сновидіння та таємниці – «*Білий місяць світить у лісі*», – створюючи загадкову, ірреальну атмосферу. «*Відчутний голос під гілками... О, кохана...*» – фраза натякає на якусь приховану гармонію між природою та людськими почуттями.

Гілки дерев нібито шепочуть чи співають, передаючи невимовні емоції. Ліс під місячним світлом стає місцем тиші, умиротворення, але й певної таємниці, що є характерним мотивом символістської естетики. Вода виступає як віддзеркалення душі – «Ставок як глибоке дзеркало...», набуваючи символічного значення дзеркала – порогу між реальністю та ілюзією. Вода також стає провідником між фізичним світом та світом внутрішнім. «Силует чорної верби, там, де плаче вітер...» – верба часто асоціюється зі смутком та меланхолією. Вітер, який плаче, – голос невидимого світу, що, можливо, викликає спогади чи відлуння нездійснених надій. Цей образ натякає на відчуття крихкості часу та хиткості емоцій, що характерне для символістів. «Давайте мріяти, час настав» – автор пропонує повністю віддатися сну як втечі від реальності у сферу уявного. «Величезне і ніжне умиротворення, здається, йде вниз з небесного склепіння...» – виникає майже релігійний образ, суголосний символістській ідеї божественного одкровення, прихованого у явищах природи. «Настав час вишуканості...» – фінал-заклик до насолоди моментом, до розчинення в красі та гармонії. «Час вишуканості» стає епіграфом усього 13 опусу, творчим кредо композитора, прообразом усіх наступних номерів. Мотив сну та мрій, типовий для поезії П. Верлена, віддзеркалюється у композиторській інтерпретації Е. Шоссона, який, дотримуючись символіки вербального тексту, створює мелодію, що «розчиняється» в настрої тихої задуми.

У 1891–1892 роках (через шість років після публікації цього твору) Г. Форє долучив «Apaisement» до свого вокального циклу «La Bonne chanson» («Добра пісня»). Він інтерпретує поезію П. Верлена майже в оперному ключі, із двома пристрасно романтичними кульмінаційними епізодами. На відміну від Г. Форє, Е. Шоссон знаходить зовсім інший образ, іншу музичну символіку, що пов'язана з автобіографічними моментами. Початкові акорди *mélodie* Е. Шоссона ідентичні тим, з яких починається знаменитий «Весільний марш» Ф. Мендельсона зі «Сну літньої ночі». Здається, що це цілком доречно, оскільки вірш «Умиротворення», як і 20 інших, що увійшли до збірки

П. Верлена «*La Bonne chanson*», був написаний на честь заручин поета із Матильдою Моте де Флервіль. Таким чином, музичний символізм Е. Шоссона виходить за межі поетичних символів, присутніх у тексті П. Верлена. Зазначимо, що вербальний текст сам по собі достатньо об'ємний, але композиторові не вистачає його масштабів. Для Е. Шоссона саме шлюб є «умиротворенням», «часом вишуканості» та мрій. Слід пам'ятати, що за два роки до створення «*Apaisement*», 1883 року, композитор одружився із Жанною Ескудьє, тоді його серце було переповнене ніжністю та любов'ю. Цей факт свідчить про автобіографічність як одну з характерних особливостей творчості митця. Використана цитата із Ф. Мендельсона перетворюється на головний музичний символ, який змінює весь зміст «Умиротворення», що, звичайно, повинні мати на увазі виконавці.

У «*Apaisement*» Е. Шоссон тяжіє тільки до вишуканих акордів, на яких ніби «пливе» мелодія. Гармонічний супровід вирізняється м'якістю та плинністю. Часті модуляції та використання субдомінантових гармоній створюють відчуття постійного руху (якого, проте, немає в поезії: в музиці – динаміка, а в поезії – статика), що не передбачає різких контрастів, оскільки смисловий зміст музичної символіки – таїнство природи, що переходить у таїнство життя. Ця плинність гармонії сприяє створенню атмосфери мрійливих сподівань. Е. Шоссон застосовує найтонші динамічні відтінки, варіюючи їх від *pianissimo* до м'якого *mezzo-piano*. Завдяки цьому музика звучить так, ніби лине здалеку, подібно до ледве вловимого подиху вітру. Вокальна лінія виконується стримано та делікатно, підкреслюючи крихкість та витонченість ліричних образів природи та внутрішнього стану людини, а саме, умиротворення закоханого. Ритмічна структура мелодії є вільною і текучою, що відповідає принципу *vers libre* (вільний вірш) П. Верлена. Французький композитор уникає суворої метричної організації, створюючи відчуття спонтанного музичного руху, «що дихає». Мелодія характеризується невеликими інтервалами та м'якими низхідними лініями, і це посилює ліричну природу *mélodie*. Фортепіанний акомпанемент відіграє важливу роль у створенні її

піднесеної атмосфери. Він нагадує легкий шелест вітру або дзюрчання води, що постійно присутнє, але не відволікає від вокальної партії. Акорди часто представлені в арпеджійованій формі, посилюючи враження руху та прозорості звукової палітри. Музичне зображення природи є засобом висловити почуття умиротворення, що виникає від взаємного кохання двох людей. Е. Шоссон як визнаний майстер поєднує в «*Apaisement*» чарівність французької вокальної традиції та гармонічне багатство музики, де вона стає продовженням поетичного тексту, тобто, завдяки символічним образам П. Верлена, композитор знаходить певні музичні прийоми, що їх можливо сприймати як музичну символіку, яка доповнює поетичне слово і одухотворяє його. У розумінні композитора «Умиротворення» – не просто пісня про спокій, це занурення у стан тонкої емоційної врівноваженості, що межує з ескапізмом (втратою реальності). Напівсвідомі емоції, які передає музика, дозволяють слухачеві відчути світ, де межі між реальністю та сном розмиваються. Е. Шоссон через мелодію акцентує важливість миттєвостей умиротворення у житті людини. Його музика ніби пропонує слухачеві зробити паузу, оскільки все, що відбувається навколо і в душі закоханого, є настільки прекрасним, що цю мить хочеться зупинити та насолодитися нею. «*Apaisement*» передбачає глибоку внутрішню концентрацію і пробуджує чуттєве сприйняття світу.

Інтерпретація «*Apaisement*» К. Шефер дозволяє дійти висновку, що для співачки принциповою є опора на символіку, якою сповнена поезія П. Верлена та музика Е. Шоссона, тому її виконавське бачення є достатньо переконливим. Природний тембр голосу К. Шефер вирізняється особливою чистотою та прозорістю, що якнайкраще відповідає музичній символіці твору. Співачка передає відчуття легкості й ефемерності, уникаючи зайвої драматизації. Рівне голосоведіння, тонкі динамічні відтінки та делікатне вібрато допомагають їй створити символічну атмосферу умиротворення та медитативного спокою, характерного для цієї *mélodie*. Виконання К. Шефер можна назвати стриманим та елегантним. Вокалістка не використовує різких контрастів, що цілком відповідає композиторському задуму. Перехід

від *pianissimo* до *mezzo-piano* здійснюється плавно, ніби звук виникає з нічного простору, створюючи ефект «тихого подиху вітру».

Щодо інтерпретації поетичного тексту, слід зазначити як сильні сторони, так і певні нюанси, які могли би бути виражені глибше. К. Шефер чудово відчуває чистоту образів природи та споглядальний настрій, особливо в першій строфі, де музика буквально розчиняється в поетичній замальовці лісу. Втім у другій частині («*Давайте мріяти, час настав*») її виконання здається трохи відстороненим, надто «правильним» і надмірно академічним – бажаним було би дозволити собі більше чуттєвої внутрішньої глибини, адже текст П. Верлена насичений не просто символікою краси, а й почуттям, переживанням («умиротворення»), що не завжди помітно у виконанні К. Шефер.

У німецької співачки є певні проблеми із французькою мовою: звучить занадто багато назалізованих «*n*» («*en fleur*», «*mon coeur*»), фонема «*u*» іноді перебільшено відкрита; її дихання теж не завжди свідчить про розуміння французького синтаксису. Проте у К. Шефер є власні думки, якими вона горить бажанням поділитися зі слухачами. Адже головне виконавське завдання у творі Е. Шоссона – розставити «приховані акценти», що залишились поза нотами, для чого важливо, зокрема, дотримуватися «кантабіле», забарвленого *morbidezza* (стомленою м'якістю), та чистоти *legato* (на кшталт руху смичка по струні без ослаблення).

Зазначимо, що, згідно Марку Робіну (Robine, 2004: 17), французька пісня традиційно «відрізняється практично від усіх інших розмитим, але постійним відчуттям певної переваги слів над музикою»<sup>3</sup>. Цю перевагу, загалом притаманну французькій музичній традиції, дослідники вбачають, наприклад, у Клода Дебюссі: «Музичне письмо для нього народжується з мови, а не з попередньо встановлених мелодичних чи формальних концепцій: воно наслідує інтонації слова, з якого черпає не лише своє ритмічне багатство, цю природну гнучкість, що вислизає від будь-якої метричної схеми, але також і свої

---

<sup>3</sup> «...différencie de pratiquement toutes les autres – [par] le sentiment diffus mais constant d'une certaine prééminence des paroles sur la musique».

мелодичні та гармонічні форми, цю свободу лінії, яка, подібно до арабески, малює свій власний простір і створює власну напругу<sup>4</sup>» (Albera, 2003: 381). Отже, якщо є переважання слів, то є також і пріоритет голосу – їх носія, і привілей мистецтва інтерпретації, яка їх тлумачить. Тому при виконанні *mélodies* Е. Шоссона дуже важливим є досконале володіння співаком французькою мовою як мовою оригіналу. Доречно, на наш погляд, згадати й класичну настанову Франческо Тозі: «... Співаки повинні усвідомлювати, що саме завдяки словам вони підносяться над інструменталістами, навіть якщо обидва мають однаковий інтелект<sup>5</sup>» (Tosi, 1874: 67).

Утім неможливо обійти увагою співпрацю К. Шефер із піаністом Ірвіном Гейджем. Його чуйний акомпанемент доповнює вокальну лінію, створюючи гармонійну та збалансовану інтерпретацію *mélodie* французького митця. Його робота у цьому творі вражає: піаніст чутливо слідує за голосом співачки, створюючи тонку, але виразну музичну підтримку, і, разом із тим, в його виконанні особливо добре відчутно все гармонічне багатство музики Е. Шоссона.

Текст другої пісні, «*Sérénade*» («Серенада», 1887), належить Ж. Лагору. Його поезія – взірець символістської естетики, де смисловими центрами стають мотиви тиші, світла, води та внутрішнього спокою. У творі немає чіткої фабули чи логічної послідовності подій – він ґрунтується на імпресіях та настроях, що є характерними для поезії символізму. Складається враження, що вербальний текст першої та другої *mélodies* циклу Е. Шоссона, де домінує символіка ночі та сновидінь, належить одному поетові. Образи-символи природи органічно зливаються з образом коханої: «*Твої великі, милі очі здаються островами, що плавають у блакитному озері*». Очі не просто дивляться,

---

<sup>4</sup> «L'écriture musicale, chez lui, naît de la langue, et non de conceptions mélodiques ou formelles préétablies : elle suit les inflexions de la parole dont elle tire non seulement sa richesse rythmique, cette souplesse naturelle qui échappe à tout schéma métrique, mais aussi ses formes mélodiques et harmoniques, cette liberté de la ligne qui, telle une arabesque, dessine son propre espace et crée ses propres tensions».

<sup>5</sup> «... les chanteurs ne devraient pas ignorer que c'est par les paroles qu'ils s'élèvent au-dessus des instrumentistes, eussent-ils les uns et les autres une intelligence égale».

у віршах поета-символіста вони перетворюються на портал у глибини душі, внутрішній світ людини: уподібнюючись до островів, які пливають у безкрайньому блакитному просторі, вони стають символом нескінченності. Вода (озеро, блакить) натякає на глибину почуттів, спокій та чистоту. Поетичні рядки створюють відчуття занурення у світ мрій, внутрішньої безтурботності. *«У свіжості твоїх мирних очей зроби мене тихим і чистим»* – очі коханої стають джерелом умиротворення та очищення, подібно до води, яка символізує оновлення. У вірші згадується дитинство як ідеал чистоти, втрачений рай, куди прагне повернутися ліричний герой: *«Твоє тіло має чарівне дитинство, з ясного раю минулих літ»*, – тіло коханої сприймається не як об'єкт бажання, а як носій чистоти та світла минулого. *«Огорни мене тишею, зі сріблястої тиші лілій»* – у цих рядках лілії – квіти чистоти, їхній сріблястий колір натякає на світ місячного вечора. Образи неба, зірок, пестливого повітря та мрій про тишу й спокій надають відчуття легкості, враження розчинення у просторі. Ці образи створюють майже містичний медитативний стан, близький до молитовного. *«Я так мріяв про спокій островів, під холодним та ясним вечором!»* – острови як символ ізольованості, ідеальної самоти, далекі від світу, створюють образи крихкої краси, самотнього щастя чи прощання із земним життям. У цих рядках відчувається прагнення героя піти у світ сновидінь, знайти ідеальне місце для душі.

Містичну атмосферу вірша та гру романтичної уяви Е. Шоссон передає через «приглушені», але виразні музичні фрази – помітним є прагнення композитора до мелодичної незалежності та експериментування з відтворенням вербального тексту. Форма «Серенади» вільна та близька до рондо, що вписується у традиції жанру; а втім, митець не додержується суворої канонічної структури, вводячи елемент імпровізаційності. Мелодія вокальної партії твору помітно вирізняється своєю свободою: композитор сміливо використовує широкі інтервали та вибудовує фрази, довжина яких варіюється, підкреслюючи виразність тексту. Ритміка вирізняється складністю та різноманітністю, вокальна лінія насичена синкопами, що розмиває чіткі

метричні межі та додає імпровізаційності, створюючи ефект природної течії мови. Ця ритмічна свобода дозволяє передати смислові нюанси поетичного тексту, посилюючи його красу, а певна ритмічна «незалежність» вокальної лінії від гармонічного супроводу створює відчуття спонтанності, притаманної серенаді як прояву любовних почуттів.

Фортепіанний акомпанемент у «Серенаді» відіграє не менш важливу роль, ніж вокальна партія. Легкі арпеджіо та короткі акорди нагадують звуки гітари – інструмента, що традиційно супроводжував спів при виконанні серенади. Ці елементи фортепіанного звукопису створюють атмосферу романтичної інтриги, вечора, пронизаного відчуттям очікування та надії. Гра із субдомінантовими гармоніями, насичений плавний модуляційний рух, що уникає різких контрастів, підкреслюють притаманні жанру теплоту та інтимність.

Музика «Серенади» Е. Шоссона сповнена витонченої пристрасті та ліричної глибини, балансує між легкою мрійливістю та драматичним хвилюванням, відбиваючи гру світлотіні у вірші Ж. Лагора. Твір розкриває ідею кохання як стану, в якому переплітаються очікування, передчуття та насолода красою моменту, змушуючи слухача відчувати одночасно близькість і недосяжність кохання – й останнє глибоко резонує із естетикою французького символізму.

Виконання К. Шефер «*Sérénade*» Е. Шоссона можна оцінити як технічно досконале, вишукане і стилістично витримане; утім воно викликає питання щодо передачі глибокої символістської чуттєвості та імпровізаційного характеру твору. К. Шефер добре відчуває звуковий баланс, голос ніде не перебиває фортепіано, звучить камерно і витончено. Проте її фразування здається надто розрахованим, адже жанр серенади, особливо у поєднанні із символістською поезією, потребує більшої свободи і чуттєвої спонтанності. Виконання твору співачкою радше вивірене і академічне, ніж імпровізаційне та «живе».

Третя пісня – «*L'Aveu*» («Сповідь», 1887) – вирізняється своєю проникливою меланхолією та ліричною глибиною. Написана на вірші Віктора де Ліль-Адана, ця *mélodie* відкриває внутрішній світ героя через напружену емоційну сповідь – ностальгічну, насичену почуттям

втрати та прагненням до втіхи через злиття із близькою людиною. Це туга за минулим, спроба знайти спокій у коханні та розчиненні у природі. Як і багато символістських творів, текст не передає емоції напряму, а створює відповідну атмосферу через пейзажні образи – лісу, моря, сонця та ночі, що ніби стають відлунням почуттів героя, який переживає розрив із минулим, гармонією з природою, що викликає в ньому почуття внутрішньої порожнечі. Розставання зі звичним природним оточенням відчувається ним як втрата внутрішньої гармонії: *«Я втратив ліс, рівнину, і свіжі квітні минулих років»*, – ліс, рівнини, квітні як символ весни та оновлення асоціюються з юністю, надіями, можливо, зі втраченою безтурботністю. Душа героя настільки сильно резонує зі світом природи, що відбувається трансформація останнього в образи, пов'язані зі світом кохання: *«Віддай свої губи, їх дихання, це буде подих лісу»* – дихання коханої стає символом втраченої гармонії з природою. У символістів світ людини і світ природи переплітаються, один здатний замінити інший. Отже, ліричний герой прагне повернути втрачене через фізичну близькість із коханою. Символом його занепокоєння й тяжких роздумів стає образ океану: *«Я втратив похмурий океан, його жалобу, його хвилі, його відлуння»* / *«Розкажи мені що-небудь, це буде шум хвиль»*. Замість морського гулу ліричний герой хоче почути слова коханої, що зможуть заспокоїти його тривожні думки. Він шукає підтримки в дівчини, у її любові, яка сприймається як втеча від болісних думок, від реальності, від тяжкості дня. Голос коханої перекриває океанській шум, що надає його звуку особливої магічної сили. Цей фінал посилює містичну та меланхолійну атмосферу вірша, роблячи його схожим на молитву чи прохання про спасіння. «Сповідь» – не просто любовний вірш, це філософська медитація на тему втрати, туги та бажання душі знайти притулок у душі іншої людини. Твір передає найтонші відтінки емоцій не безпосередньо, а через розмиті, проте яскраві образи, що робить його класичним прикладом символістської поезії.

Е. Шоссон майстерно передає відтінки поетичного тексту через повільну, м'яку і, разом із тим, емоційно напружену вокальну лінію,

насичену меланхолійними настроями, що досягається за рахунок низхідних мотивів та плавного інтервального руху. Голос ніби озвучує потаємні роздуми героя, інтимні та глибоко особисті. Мова вокальної партії видається спонтанною, немов герой висловлює свої думки та емоції в момент їх виникнення. Однією з рис, що найбільш запам'ятовується у «*L'Aveu*», є гармонічне рішення твору, що якнайкраще «підходить для вираження меланхолії та медитації» (цит. за: Соопер, 1951: 65). Основна тональність – *d-moll* – підкреслює почуття смутку та внутрішню конфліктність образу твору, але фінал *mélodie* у паралельному *F-dur* привносить відчуття світлої надії. Цей гармонічний перехід створює водночас ефект завершеності та недовомленості, посилюючи філософський підтекст твору. Ритміка *mélodie* вирізняється гнучкістю та природністю. Композитор використовує складні ритмічні фігури, зокрема синкопи, темпові уповільнення, що посилюють драматизм та інтимність музичної розповіді. Фортепіанний акомпанемент відіграє не менш важливу роль, ніж вокальна лінія, не лише створюючи фон, а й виступаючи як учасник діалогу. Взаємодія голосу та акомпанементу – не підпорядкування одного іншому, а складне полотно, де кожна частина виконує свою роль. Лінії баса в акордах підкреслюють тяжкість висловлюваних емоцій, а звучання верхнього регістру фортепіано асоціюється із прозорим, але далеким світлом. Е. Шоссон використовує багатство тембрового діапазону як інструмента, так і голосу, що особливо помітно у вокальній партії. Її виконання вимагає від співака великої виразності, щоби передати всі відтінки емоцій – від глибокої туги до фінального просвітлення. Емоційна багатошаровість є головною особливістю «*L'Aveu*». На перший погляд, *mélodie* розповідає про тугу та втрату, але завершальна модуляція у *F-dur* символізує надію на втіху та примирення. Створюючи діалог між емоціями героя та навколишнім світом, Е. Шоссон не просто передає почуття смутку, а простежує, як із меланхолії народжується стан просвітленої медитації. Перехід від мінору до мажору можна розглядати як символічне подолання внутрішніх конфліктів: фінал *mélodie*, попри своє ніжне тендітне звучання, залишає слухача з почуттям спокою та

прийняття неминучого. Отже, «*L'Aveu*» є яскравим прикладом символістської естетики: звуки, гармонії та ритми створюють простір, де емоції виражаються не через пряме ствердження, а через натяки та музичну символіку.

К. Шефер у своїй інтерпретації «Сповіді» майстерно демонструє зовнішню красу голосу, але не до кінця розкриває трагізм музично-поетичного твору та його символіку, яку має підкреслювати й тембральне забарвлення вокальної партії. Гнучкість вокальної лінії є важливою у «*L'Aveu*», вона повинна звучати ніби постійний драматичний монолог, а не як жорстко окреслена красива мелодія. У глибоких, драматичних моментах «Сповіді» К. Шефер бракує тембрової густини, що могла б віддзеркалити біль і внутрішню напругу героя. Виконавиця чудово працює з метроритмом твору – її фрази звучать вільно, природно, без зайвої метричної строгості. Однак у кульмінаційних моментах їй бракує справжньої експресії та емоційної глибини, які могли би зробити виконання ще більш проникливим. Співачка передає атмосферу усамітнення і ніжної туги, її голос чистий, майже неземний, що добре пасує до символістської поетики. Однак вона не розкриває емоційного конфлікту до кінця – бракує різноманіття кольорів у голосі, контрастів між моментами болю і надії. З технічного боку – все вмотивовано, але відчуття розпачу дещо згладжене. К. Шефер передає відчуття скорботної краси, але не достатньо глибоко проживає емоційний катарсис, що є ключовим у цій пісні.

Завершальна пісня циклу «Чотири мелодії», «*La Cigale*» («Цикада», 1887) на вірш Леконта де Ліля з його «Анакреонтичних од», – яскравий музичний твір, де філософське повчання та витонченість поєднуються з грайливою життєрадісністю, легкістю й прагненням насолодитися моментом, що відрізняє його від усіх попередніх номерів опусу. Леконт де Ліль, один із провідних поетів-парнасців, звертається до образу цикади як символу насолоди життям. Натхненний античними традиціями та філософією гедонізму, поет підкреслює, що радість життя можна знайти в найпростіших задоволеннях, якщо дозволити собі відволіктися від суєти та зосередитися на приємних

життєвих враженнях. По суті, текст *«La Cigale»* – це заклик до легко-важного життя, де справжня радість полягає у вмінні насолоджуватися природою, музикою та миттю. Ця ідея легкості та безтурботності буття перегукується із жанровою образністю *«Серенади»* та загалом корелює із французькою вокальною традицією.

Водночас, у французькому символізмі поет часто постає як посередник між світом людей і світом Божественного. З погляду символіки, вірш *«Цикада»* – складна багатошарова алегорія, у якій образ комахи стає провідником філософських ідей щодо природи мистецтва, вічності та духовного звільнення. Цикада у вірші Леконта де Ліля *«співає як король»*, постаючи у ролі творця, що черпає натхнення не в матеріальних благах, а в природі та небесній гармонії: *«Як король, ти завжди співаєш»* – поет підкреслює ідею свободи творчості, її незалежності від зовнішніх умов. Митець подібний до царя, що живе поза звичайними турботами. *«Ти слухаєш здалеку оголошення про літо»* – підтекстом цього рядку стає натяк на зв'язок між творцем і природними циклами, можливо, на пророчу місію митця, який заздалегідь передбачає зміни. Отже, цикада в символістському прочитанні може репрезентувати художника, який, не залучений до мирських пристрастей, існує заради чистої творчості.

Одна з центральних тем поезії символізму – протиставлення плоті та духу, матеріального та вічного. У вірші де Ліля підкреслюється відсутність у цикади тілесності: *«Не маючи ні плоті, ні крові, живить як Боги»*, – автор прямо порівнює цикаду з божественними сутностями, наголошуючи на її відчуженості від земного, тобто висловлюючи ідею уникнення реальності через перехід у вищу, трансцендентну, сферу. Цикада, таким чином, символізує чистий дух, що існує поза часом і фізичною обмеженістю, подібно до світу Божественного, який так цікавив символістів.

Звуки, запахи, світло – важливі елементи символістського мистецтва, оскільки дозволяють висловити те, що неможливо передати словами. У вірші особлива роль відводиться пісні цикади, яка *«закликає нас заплющити очі»*: звук стає не просто фізичним явищем,

а засобом медитації та містичного досвіду. Закрити очі означає активізувати внутрішнє бачення, переживання, яке виходить за межі звичного сприйняття. Символісти вважали, що музика, на відміну від слів, здатна висловлювати потаємні, несвідомі глибини душі. У цьому контексті пісня цикади набуває значення одкровення, що веде до вищого розуміння буття.

Для Леконта де Ліля, як і багатьох поетів-символістів, Античність була ідеалом, втіленням досконалості і гармонії. У вірші згадується Аполлон, бог мистецтва і поезії: «*Аполлон шанує тебе так само, як і Музи*», – який стає покровителем цикади; а також Зевс: «*І Зевс дарував тобі безсмертя*», – вічне життя цикади підкреслює її божественну природу та вказує на безсмертя мистецтва та його творців. Отже, образ цикади стає символом ідеального художника, якого вшановують боги, а його творчість не підвладна часу.

Е. Шоссон, втілюючи поетичні образи, створює легку, але містичну атмосферу, передаючи ідею духовного ширяння, поза часом і земними турботами. Мелодія вокальної партії в «*La Cigale*» граціозна, витончена і нагадує французьку народну пісню. Фразування коротке та ритмічно акцентоване, що додає твору танцювальності та пластичності, які нагадують про музичну образність «Серенади». Ритміка відіграє у цій *mélodie* ключову роль. Е. Шоссон використовує синкопи, несподівані акценти та паузи для створення атмосфери грайливої спонтанності. Темп «*La Cigale*» – досить швидкий, що підкреслює енергійність та життєрадісність створюваного образу. Хоча вокальна мелодія здається простою та невимушеною, гармонічна тканина твору демонструє витончену майстерність, властиву французькому композиторові. Акорди фортепіанного супроводу часто мають несподівані розв'язання, що вносить елемент «інтриги». Гармонія тісно пов'язана з ритмом, що створює цілісне враження грайливої легковажності. Фортепіано імітує звуки природи – арпеджіо та дрібні фігури у високому регістрі нагадують про щебетання птахів, шелестіння трав або співу самої цикади, створюють атмосферу сонячного дня, повного

тепла та гарного настрою. Отже, фортепіанна партія не лише підтримує вокальну лінію, а й задає тон усьому твору.

Ідея насолоди життям переплітається в «Цикаді» з елементами тонкої іронії. Е. Шоссон використовує різкі динамічні переходи, щоб акцентувати ці іронічні моменти на тлі філософського підтексту твору. Хоча, на перший погляд, текст і музика здаються досить простими, за цим криється глибинний смисл: Е. Шоссон змушує слухача задуматися про швидкоплинність часу та важливість цінувати кожен мить життя. Таким чином, «*La Cigale*» завершує весь вокальний опус на «високій ноті» – вона ніби підбиває підсумок емоціям, представленим у попередніх його частинах. Якщо «*Apaisement*» та «*L'Aveu*» пронизані меланхолією та глибоким роздумами, то «*La Cigale*» пропонує відпустити тягар думок і насолоджуватися радістю буття. Разом із тим, музика, попри зовнішню простоту, пронизана відчуттям двоїстості: легкість і радість існування цикади контрастують зі скороминущістю її життя – у відповідності до символістської гри, де поверхневе співіснує з глибоким, реальність – із метафізичними смислами.

Виконання «Цикади» К. Шефер залишає загальне враження технічної досконалості, витонченості, але воно є дещо стриманим для цієї *mélodie*. Трагування нею твору здається надто серйозним. К. Шефер чітко дотримується ритму, але їй бракує грайливості й пустотливості, розкутості, які потрібні для втілення образів цієї *mélodie*. У певних моментах контроль домінує над інтерпретаційною «грою», ніби виконавиця побоюється дати собі більше свободи. Співачці бракує «усмішки в голосі», відчуття легкої іронії, що так важливо для розкриття образу твору. Її виконання є технічно бездоганним, але не вповні передає дух артистичної безтурботності, що закладений у цій композиції.

Отже, «*Quatre mélodies*» op. 13 є яскравим прикладом впливу ідей французького символізму на вокальну музику Е. Шоссона. «Емоції, безумовно, є предметом розповіді, – зауважує Поль Гріффітс, характеризуючи її, – але про них рідко повідомляється безпосередньо; натомість відчуття центрального персонажа розкриті в образах, звуках та запахах навколишнього світу. Це – символізм. Створюючи всесвіт,

насичений нематеріальними значеннями, він визрів для музики – і не в останню чергу для музики Шоссона, одночасно розкішної та вишуканої, сповненої спогадів» (Griffiths, 2007).

Попри те, що «Чотири мелодії» не позначені Е. Шоссоном як вокальний цикл, єдність вербальної основи, що нею є твори французьких поетів-символістів, стала головною підставою для об'єднання цих *mélodies* у один опус. До того ж, твори характеризує певна єдність музичної мови, яку вирізняє не лише гнучкість вокальної лінії, але й багатство гармонічних барв, що покликані передати тонкощі поетичного змісту. Останнє відбиває характерну для французької *mélodie* кінця XIX століття тенденцію до злиття вербального та музичного текстів, коли робота зі словом стає необхідною складовою композиторської творчості. З огляду на це, показово, що в кожній *mélodie* опусу присутній наскрізний розвиток: «Усі чотири пісні, що входять до складу *opus 13*, скомпоновані як наскрізні, демонструючи гармонічне багатство та часті модуляції», – зазначає В. Г. Сіліг (Seelig, 1969: 20). Також у «*Quatre mélodies*» простежується загальна драматургічна лінія – рух «від мороку до світла», від меланхолії та смутку до просвітлення й радості від життєвих утіх. Усе це надає вокальному опусу Е. Шоссона цілісності та завершеності.

У цих *mélodies* вже помітні прозорість фактури, легкість та аристократична краса музичного стилю, притаманні французькому мистецтву кінця XIX століття, що є новим для молодого композитора, й це свідчить про новий етап у творчості Е. Шоссона, який починає знаходити свій власний «голос». Спираючись на періодизацію його творчості, запропоновану А. Міланіною (Міланіна, 2022), віднесемо «*Quatre mélodies*» *op. 13* до мікстового періоду, коли французький композитор перебував на межі пізнього романтизму та раннього імпресіонізму. Отже, у виконавській версії «Чотирьох мелодій» необхідно віднайти відповідну вокальну манеру, яка б допомогла реалізувати художній задум опусу. Вокаліст як «реалізатор» системи музично-поетичних символів та функцій збереження особливостей композиторського стилю й вираження емоційних почуттів, що закладені

в тексті «Чотирьох мелодій», має в ідеалі передати їх у тембрових барвах та відтінках інтонацій свого голосу. А саме, символістську витонченість почуттів, красу та аристократичну вишуканість манер, імпресіоністичну прозорість пейзажних замальовок, легкість і, разом із тим, драматизм та глибину почуттів головного персонажу.

### **Висновки.**

«*Quatre mélodies*» Е. Шоссона – «*Apaisement*» («Умиротворення») на вірш П. Верлена, «*Sérénade*» («Серенада») на слова Ж. Лагора, «*L'Aveu*» («Сповідь») на вірш О. Вілье де Ліль-Адана та «*La Cigale*» («Цикада») на текст Л. де Ліля – є взірцем органічної взаємодії музичного та поетичного текстів, де віддзеркалились естетичні пошуки доби французького символізму. Цей твір викликає інтерес як із погляду історичного музикознавства, так і з виконавської точки зору. Головне завдання, що постає перед співаком-інтерпретатором «*Quatre mélodies*» – знайти багату палітру темброво-виразних можливостей голосу, яка допоможе розкрити символіку глибинних музично-поетичних сенсів твору. На прикладі виконавської інтерпретації *op. 13* німецькою співачкою К. Шефер (сопрано) доведено важливість ретельного вивчення поетичної першооснови *mélodies* Е. Шоссона. Так, вокалістка має прекрасну технічну базу, її природні голосові дані відповідають композиторському первинному задуму, проте суто німецька ментальність, на відміну від французької, та недостатня обізнаність у мовній специфіці не дають можливість вважати її виконання «*Quatre mélodies*» перфектним, оскільки воно не розкриває повною мірою символічний зміст твору.

**Перспективи дослідження.** Матеріал статті покликаний послужити основою для подальших досліджень жанру *mélodie*. На наш погляд, доцільно простежити, як одні й ті ж самі поетичні тексти французьких поетів-символістів знаходять своє втілення в різних композиторських версіях. Результати подібних досліджень можуть бути використані у навчальній та концертній практиці музикантів-виконавців, що сприятиме глибшому проникненню у художній задум творів.

## ЛІТЕРАТУРА

- Жаркіх, Т. В. (2022). Анрі Дюпарк в історії жанру *mélodie*. *Аспекти історичного музикознавства*, 27, 97–111.
- Жаркова, В. Б. (2009). *Прогулянка в музичному світі Моріса Равеля (у пошуках смислу послання Автора)*. Київ: Автограф [рос.].
- Кудрявцев, В. (2021). *Камерно-вокальна творчість Ж. Масне: жанрово-стильові домінанти*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Міланіна, А. О. (2022). Ернест Шоссон: періодизація творчості в контексті становлення стилю. *Аспекти історичного музикознавства*, 27, 112–128.
- Міланіна, А. О. (2024). *Символіка вокальних циклів Ернеста Шоссона*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Albera, Ph. (2003). L'opéra. In *Musiques: Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*. Vol. 1. Musiques du XXe siècle, pp. 377–440. Paris: Actes Sud, Cité de la Musique.
- Authelain, G. (1987). *La Chanson dans tous ses états*. Paris: Van de Velde.
- Cooper, M. (1951). *French music: From the death of Berlioz to the death of Fauré*. London; New York: Oxford University Press.
- Faucher, A.-M. (2010). *La mélodie française contemporaine: transmission ou transgression*. Paris: L'Harmattan.
- Gallois, J., & Bretaudeau, I. (1999). *Ernest Chausson: Écrits Inédits: Journaux intimes, Roman de jeunesse, Correspondance*. Monaco: Éditions du Rocher.
- Griffiths, P. (2007). Ernest Chausson, Poeme de l'amour et de la mer, Op. 19. <https://americansymphony.org/concert-notes/poeme-de-lamour-et-de-la-mer-op19/>
- Kimball, C. (2006). *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation. <https://archive.org/details/songguidetoartso0000kimb/page/n3/mode/2up> [in English].
- Robine, M. (2004). *Il était une fois la chanson française*. Paris: Fayard.
- Seelig, V. G. (1969). *The songs for voice and piano by Ernest Chausson*. (Master's thesis). North Texas State University. Denton, Texas. [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc663068/m2/1/high\\_res\\_d/1002774093-Seelig.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc663068/m2/1/high_res_d/1002774093-Seelig.pdf)
- Tosi, F. P. (1874). *L'art du chant: opinions sur les chanteurs anciens et modernes, ou Observations sur le chant figuré*. Paris: J. Rothschild.

## REFERENCES

- Albera, Ph. (2003). L'opéra [Opera]. In *Musiques: Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*. Vol. 1. Musiques du XXe siècle [*Music: An Encyclopedia*

- for the 21<sup>st</sup> Century. Vol. 1. 20<sup>th</sup> Century Music], pp. 377–440. Paris: Actes Sud, Cité de la Musique [in French].
- Authelain, G. (1987). *La Chanson dans tous ses états [Song in all its forms]*. Paris: Van de Velde [in French].
- Cooper, M. (1951). *French music: From the death of Berlioz to the death of Fauré*. London; New York: Oxford University Press [in English].
- Faucher, A.-M. (2010). *La mélodie française contemporaine: transmission ou transgression [Contemporary French song: transmission or transgression]*. Paris: L'Harmattan [in French].
- Gallois, J., & Bretaudeau, I. (1999). *Ernest Chausson: Écrits Inédits: Journaux intimes, Roman de jeunesse, Correspondance [Unpublished Writings: Diaries, Early Novel, Correspondence]*. Monaco: Éditions du Rocher [in French].
- Griffiths, P. (2007). Ernest Chausson, Poeme de l'amour et de la mer [Poem of love and the sea], Op. 19. <https://americansymphony.org/concert-notes/poeme-de-lamour-et-de-la-mer-op19/> [in French].
- Kimball, C. (2006). *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation. <https://archive.org/details/songguidetoarts0000kimb/page/n3/mode/2up> [in English].
- Kudriavtsev, V. (2021). *Chamber and vocal work of J. Massenet: genre and style dominants*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Milanina, A. O. (2022). Ernest Chausson: periodization of creativity in the context of the formation of style. *Aspects of Historical Musicology*, (27), 112–128 [in Ukrainian].
- Milanina, A. O. (2024). *Symbolism of Ernest Chausson's vocal cycles*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Robine, M. (2004). *Il était une fois la chanson française [Once upon a time, there was French song]*. Paris: Fayard [in French].
- Seelig, V. G. (1969). *The songs for voice and piano by Ernest Chausson*. (Master's thesis). North Texas State University. Denton, Texas. [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc663068/m2/1/high\\_res\\_d/1002774093-Seelig.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc663068/m2/1/high_res_d/1002774093-Seelig.pdf) [in English].
- Tosi, F. P. (1874). *L'art du chant: opinions sur les chanteurs anciens et modernes, ou Observations sur le chant figuré [The Art of Singing: Opinions on Ancient and Modern Singers, or Observations on Figurative Singing]*. Paris: J. Rothschild [in French].
- Zharkih, T. V. (2022). Henri Duparc in the history of the mélodie genre. *Aspects of Historical Musicology*, XXVII(27), 97–111 [in Ukrainian].
- Zharkova, V. B. (2009). *A walk in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Author's message)*. Kyiv: Autograph [in Russian].

### ***Tetiana Zharkikh***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 PhD in Art Studies, Associate Professor,  
 the Department of Solo Singing and Opera Training  
 e-mail: zhar.09@ukr.net; ORCID iD: 0000-0001-8392-6578

### ***Aliona Milanina***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 PhD in Art Studies, Senior Lecturer,  
 the Department of Jazz and Variety Music  
 e-mail: alyona.milani@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-1123-0824

## **The performance vision of the symbolic aesthetics of E. Chausson's "Quatre mélodies" op. 13**

**Statement of the problem.** *The relevance of the research topic is determined by the insufficient coverage of the French composer Ernest Chausson's vocal heritage, in particular of his "Quatre mélodies", op. 13 (1885–1887), which are saturated with musical and poetic symbolism.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the study is to substantiate the performer's vision of the symbolist aesthetics in Chausson's "Quatre mélodies" op. 13. The novelty of the research lies in the study of the symbolism of E. Chausson's "Quatre mélodies" as a synthesis of words, music, and performance interpretation, which required the application of historical and contextual, biographical, structural and functional research methods and performance analysis of the interpretation of the works.*

**Research results.** *It has been established that Chausson's "Quatre mélodies" – "Apaisement" ("Peacemaking") on P. Verlaine's poem, "Sérénade" on the verses by Jean Lahor (the pseudonyms of H. Cazalis) "L'Aveu" ("Confession") on the poem by Au. de Villiers de l'Isle-Adam, and "La Cigale" ("Cicada") on the text by Ch. M. R. Leconte de Lisle – is an example of the organic interaction of musical and poetic texts, which reflected the aesthetic searches of the era of French symbolism. Despite the fact that "Quatre mélodies" is not designated by Chausson as a vocal cycle, the unity of the verbal basis, which is the work of French symbolist poets, became the main reason for combining these mélodies into one opus. The works are characterized by a certain unity of musical language, which is distinguished not only by the flexibility of the vocal line, but also by the richness of harmonic colors, which are designed to convey the subtleties of poetic content. The latter reflects the tendency*

characteristic of French *mélodie* of the late 19<sup>th</sup> century to merge verbal and musical texts, when working with words becomes a necessary component of the composer's creativity. In view of this, it is significant that all *mélodies* of the op.13 are built on the through principle of development. A general dramatic line is traced in "Quatre *mélodies*" – a movement from melancholy and sadness to enlightenment and joy of life. All above mentioned gives E. Chausson's vocal opus integrity and completeness. This work is of interest not only from a historical and musicological perspective, but also within the field of performance practice.

**Conclusion.** In interpreting the "Quatre *mélodies*", the key task for a singer is to find a rich palette of timbre and expressive possibilities of the voice, which will help to reveal the symbolism of the deep musical and poetic meanings of the composition. The example of interpreting the op.13 by the German singer Christine Schäfer (soprano) proves the importance of scrupulous study of the poetic fundamentals of Chausson's *mélodies*. While Ch. Schäfer possesses exceptional technical skills and vocal qualities that align with Chausson's original compositional intent, her distinctly German artistic sensibility, as opposed to the French one, along with certain phonetic inaccuracies, prevents her rendition of "Quatre *mélodies*" from being considered definitive.

**Keywords:** *mélodie*; E. Chausson; chamber vocal music; poetry; symbolism; performance interpretation.

Стаття надійшла до редакції 1.07.2025,  
рекомендована до друку 12.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.

УДК 784.071.2(450)(092):78.071.4

DOI 10.34064/khnum1-76.14

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

e-mail: sv.sudik@gmail.com

ORCID iD: 0009-0004-3478-8948

**Педагогічна діяльність Н. Порпори  
в історії вокального мистецтва**

У статті висвітлено багатогранну діяльність Ніколо Порпори як композитора, педагога, одного з провідних представників неаполітанської вокальної школи XVIII століття. Наведено відомості щодо його методики навчання співу, яка поєднувала глибоке розуміння природи голосу з високими вимогами до технічної та художньої досконалості виконання. Окреслено вплив Н. Порпори на становлення стилю *bel canto* та виховання славетних співаків, таких як Фарінееллі, Каффареллі, Уберті. Увагу приділено також оперній творчості маестро, зокрема проаналізовано арію Ахілла «*Nel già bramoso petto*» («В душі, що вже страждає») з опери «Іфігенія в Авліді», що була написана з урахуванням особливостей голосу Фарінееллі. Зазначено, що сучасні сценічні інтерпретації актуалізують творчість Н. Порпори в культурному просторі Європи. У висновках підкреслено значення творчого та педагогічного доробку видатного музиканта для розвитку вокального мистецтва й актуальність його ідей у сучасній вокальній педагогіці.

**Ключові слова:** творчість Ніколо Порпора; італійська вокальна школа; *bel canto*; методика викладання співу; історія вокальної педагогіки; академічний спів; мистецтво XVIII століття; опера «*Ifigenia in Aulide*»; арія «*Nel già bramoso petto*»; Фарінееллі; Майан Ліхт.

**Постановка проблеми.**

Перш за все, зауважимо, що *bel canto* – як еталон технічної й художньої досконалості вокального мистецтва – вже багато століть суттєво впливає на розвиток опери в Європі. У останні десятиліття його естетичні засади активно інтегруються й у вокальні школи

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

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

Сходу, зокрема китайську, що надає дослідженню цього стилю не лише актуальності, але й практичного значення. Водночас, якщо твори композиторів епохи класичного *bel canto* – Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті – широко представлені в репертуарі сучасних оперних театрів, то спадщина їхніх попередників, на творчості яких (зокрема й педагогічній) формувалися базові основи «прекрасного співу», досі залишається маловідомою.

Так, попри значний вплив Ніколи Порпори / *Nicola Porpora* на формування європейських вокальних шкіл XVIII століття, його педагогічна діяльність досі залишається недостатньо вивченою в сучасному українському музикознавстві. Більшість досліджень зосереджені на композиторській спадщині Н. Порпори, тоді як його методика навчання співу, основана на розумінні анатомічної природи голосу, потребує глибшого осмислення. Постає необхідність системного аналізу педагогічних засад творчої діяльності митця, його ролі у формуванні професійної вокальної освіти, а також його впливу на виконавське мистецтво майбутніх поколінь. Вивчення досвіду Н. Порпори є особливо актуальним у контексті ревіталізації оперної спадщини XVII– першої половини XIX століть, що зумовлює *наукову новизну* пропонованого дослідження.

**Останні дослідження і публікації за темою статті.** Педагогічна діяльність Н. Порпори, одного з найвідоміших представників італійської вокальної школи XVIII століття, привертає дедалі більшу увагу сучасних дослідників, які вивчають еволюцію вокального мистецтва та історію вдосконалення методик навчання співу. Попри обмежену кількість джерел, у науковому дискурсі поступово стверджується уявлення про Н. Порпору як ключову фігуру у формуванні стилю *bel canto* та підготовці видатних вокалістів XVIII століття.

В українському педагогічному дискурсі важливими є напрацювання В. Кузьмічової, яка у своєму навчальному посібнику простежує шлях італійської вокальної школи від витоків до сучасності та узагальнює базові принципи *bel canto*, що слугує методичним контекстом для розгляду системи навчання співу Н. Порпори (Кузьмічова, 2018).

На особливу увагу в цьому аспекті заслуговує стаття І. Щербіни «Мистецтво *bel canto* епохи Бароко в музичній культурі XXI століття» (Щербіна, 2020), де проаналізовані виконавські версії арії «*Alto Giove*» з опери «Поліфем» / «*Polifemo*» Н. Порпори та наведено відомості щодо сучасних постановок опер композитора, які відбуваються завдяки поширенню напряму історично-інформованого виконавства.

Важливим джерелом для осмислення принципів вокальної методики Н. Порпори є книга Луїджі Верді «Манускрипт “Сольфеджіо від Карло Броскі, відомого як Фарінееллі”»: от П’ячинци до Сан-Франциско» (Verdi, 2018), автор якої підкреслює, що цей рукопис є важливим джерелом інформації й може бути використаний для відродження естетики *bel canto* XVIII століття. Цікаво, що саме ця збірка привернула увагу й української дослідниці Г. Твердової, яка у статті «Збірка *solfeggi* Карло Броскі (Фарінееллі): художня вершина методичної літератури *bel canto*» вперше розглянула цю збірку в контексті системи музичної освіти неаполітанських консерваторій XVIII століття; через виконавський аналіз реконструювала практичний зміст вправ (цілі, техніки, дихання, інтонація, орнаментика) та дійшла висновку, що ця збірка є «вершинною точкою» методичної літератури *bel canto*, придатною і як навчальний матеріал, і як сценічний репертуар (Твердова, 2023).

Техніка *bel canto* є предметом комплексного аналізу у книзі канадського музикознавця Джеймса Старка «*Bel canto: Історія вокальної педагогіки*» (Stark, 2003). Автор визначає ключові принципи цієї школи – дихання, резонанс, дикцію, легато, а також порівнює історичні трактати й педагогічні практики від XVII століття до сучасності.

Додатковий історико-вокалологічний ракурс пропонує монографія Джона Поттера, де простежено еволюцію тенорового голосу та його естетичних і технічних ідеалів у різні епохи; це дає змогу ширше співвіднести барокові уявлення про «віртуозний голос» із подальшим розвитком європейської вокальної культури (Potter, 2009).

У фундаментальному ж дослідженні Пітера Ван Тура «Контрапункт та партімент: методи навчання композиції у Неаполі кінця

XVIII століття» (Van Tour, 2015), присвяченому особливостям освітньої системи неаполітанських консерваторій, постать Н. Порпори, поряд із Франческо Дуранте / *Francesco Durante* та Леонардо Лео / *Leonardo Leo*, представлена як знакова в історії розвитку композиторської школи.

**Методологія дослідження.** У нашому дослідженні застосовано міждисциплінарний підхід, який поєднує методи історико-культурного, порівняльного та виконавського аналізу.

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

Н. Порпора (1686–1768) – композитор, педагог і реформатор вокального мистецтва, творчість якого мала значний вплив на формування стилю *bel canto*. Він народився в Неаполі – місті, що на той час було центром оперного життя Європи. Музичну освіту здобув у Консерваторії *dei Poveri di Gesù Cristo* під керівництвом Гаetano Греко / *Gaetano Greco*. Зазначимо, що цій навчальний заклад – один з найстаріших не тільки в Неаполі, але й у світі: будучи заснована у 1589 році, Консерваторія існувала 150 років. За цей період у ній навчалися багато юнаків, імена яких відомі до сьогодні. Серед них і вчитель Н. Порпори, Г. Греко, учнями якого були також оперні композитори Леонардо Вінчі / *Leonardo Vinci* та Джованні Баттіста Перголезі / *Giovanni Battista Pergolesi*. Отже, можна припустити, що навчання в консерваторії давало не тільки професійний фундамент для занять композицією, але й чітке уявлення про можливості людського голосу, його художньо-естетичний потенціал як ключового елемента оперного спектаклю. Тому не дивно, що відразу після завершення навчання ще дуже молодий Н. Порпора (йому на той момент виповнився 21 рік) дебютував як оперний композитор, твори якого згодом здобули визнання не лише на батьківщині, але й в інших країнах. Прем'єрні покази опер композитора відбувалися в Неаполі («Флавій Оніцій Олібрій» / «*Flavio Anicio Olibrio* », 1711), Відні («Ариадна та Тезей» / «*Arianna e Teseo*», 1714), Лондоні («Поліфем» / «*Polifemo*», «Іфігенія в Авліді» / «*Ifigenia in Aulide*», 1735).

У цілому доробок композитора охоплює понад 52 сценічних твори, таких як опери та серенати (наприклад, «Анжеліка та Медор» / «*Angelica e Medoro*», «Гіменей» / «*Imeneo*»), ораторії («Давід» / «*David*», «Геден» / «*Gideon*») та інструментальні твори (зокрема, 12 сонат для скрипки та *basso continuo*, Концерт для віолончелі та арфи тощо). Проте наразі на платформі Ютуб доступно не так багато записів творів композитора. Це, зокрема, арія «Високий Юпітер» / «*Alto Giove*» у виконанні Філіпа Жарускі / *Philippe Jaroussky* (71 000 переглядів) (див.: *Philippe Jaroussky – Nicola Antonio Porpora – “Alto Giove” (Polifemo)*, n.d.), альбом того ж співака «Арії Фарінееллі» / «*Arias for Farinelli*» (18 000 переглядів) (див.: *Porpora – Arias for Farinelli – Jaroussky – countertenor*, n.d.), записи Чечілії Бартолі / *Cecillia Bartoli*, серед яких Арія Арміно з опери «*Germanico in Germania*» «Я залишаю тебе, моя дорога» «*Parto, ti lascio, o cara*» – 176 000 переглядів) (див.: *Cecilia Bartoli “Parto, ti lascio, o cara” – Nicola Porpora*, n.d.). Твори композитора також представлені на інших стрімінгових музичних сервісах, наприклад *Apple Music*, де розміщений офіційний диск з аріями Н. Порпори, представлений на честь 250-річчя з дня смерті митця: «Ніколо Порпора: Оперні арії» / *Nicola Porpora: Arie d’opera* – Макс Емануель Ченчич / *Max Emanuel Cencic*; Армонія Атиней / *Armonia Atenea*; Георгіос Петру / *George Petrou* (Decca / Parnassus, 2018), 14 номерів (див.: *Porpora: Opera Arias – Max Emanuel Cencic, Armonia Atenea & George Petrou*, n.d.).

Серед найбільш знакових сучасних постановок опер Н. Порпори назвемо проєкти Байройтського Барокового Оперного Фестивалю / *Bayreuth Baroque Opera Festival*, що проходить в Німеччині 2020 року. Саме тут було здійснено яскраві сценічні презентації опер «*Polifemo*» (2021), «Карл Лисий» / «*Carlo il Calvo*» (2020) (див.: *Carlo il Calvo (with Franco Fagioli, Julia Lezhneva & Armonia Atenea)*, 2020) та «Германік у Німеччині» / «*Germanico in Germania*» (2022). Таким чином, можна впевнено стверджувати, що оперна творчість Н. Порпори повертається на європейські сцени.

Важливо підкреслити, що неаполітанська вокальна школа відіграла значну роль у становленні та розвитку оперного мистецтва, чому сприяла й діяльність видатних лібретистів, серед яких були й співавтори Н. Порпори – П'єтро Метастазіо / *Pietro Metastasio*, автор лібретто до опер («Покинута Дідона» / «*Didone abbandonata*», «Сіфак» / «*Siface*», «Сіро, цар Персії» / «*Siroe, Re di Persia*», «Семіраміда впізнана» / «*Semiramide riconosciuta*») та П'єтро Паріати / *Pietro Pariati* (лібреттист опери «*Flavio Anicio Olibrio*»), які разом з композитором працювали над тим, щоби сюжет творів був більш простим та зрозумілим слухачам того часу. Однак сьогодні ці сюжети сприймаються як надмірно пафосні, неприродні, моралізаторські. На наш погляд, це одна з причин, чому опери Н. Порпори мало популярні в наш час. Інша – те, що суттєво змінилося суспільне сприйняття оперного мистецтва. Фактично кожна вокальна партія в операх Н. Порпори, який писав переважно для кастратів, здатних втілити надскладні колоратури, передбачала демонстрацію технічних можливостей голосу, при цьому динаміка розгортання драматургічної лінії значно уповільнювалася. Такий хронотоп заважає сучасному глядачу, який звик до постійної зміни «картинки», тримати увагу й сприймати оперний твір як художню цілісність.

Утім в аспекті нашого дослідження підкреслимо, що хоча опера є центральним жанром композиторського доробку творчості Н. Порпори, важливо й те, що він також був відомим вокальним педагогом свого часу. З одного боку, він писав опери для конкретних співаків, з урахуванням їхніх можливостей і ступеня майстерності, а з другого – як вокальний педагог, він працював для того, щоб звучання голосу його учнів наближалось до еталонного, якого він прагнув у своїх, дуже непростих у вокальному аспекті, творах. Серед учнів Н. Порпори – видатні співаки, зокрема Карло Броскі / *Carlo Broski*, більш відомий під сценічним ім'ям Фарінеї, майстерність якого й досі вважають уособленням стилю *bel canto*. Його технічна досконалість і віртуозність вражали сучасників й визначили художні орієнтири цілої епохи. Безумовно, цьому сприяла вокальна

школа Н. Порпори, який суттєво вплинув на розвиток музичного мислення юного співака.

Однак список учнів Н. Порпори не обмежується лише Фарініеллі. Ними були також Гаєтано Майорано / *Gaetano Majorano* – видатний кастрат, який виступав під псевдонімом Каффареллі / *Caffarelli* (відомо, що він співав у прем'єрних оперних виставах таких композиторів, як Дж. Перголезі, Н. Порпора, Б. Галуппі, Л. Лео, Й. А. Хассе), співачки Катаріна Габрієллі / *Caterina Gabrielli* та Реджина Мінготті / *Regina Mingotti*, а також Антоніо Уберті / *Antonio Uberti*, якого називали Порпоріно / *Porporino*. Останній виступав у Римі, Мессіні, Палермо та інших містах, аж поки у 1740 році його не запросив до свого двору Фрідріх Великий. Із 1741 року він співав в Італійській опері в Берліні, обіймаючи посаду придворного співака Фрідріха II.

Також до учнів Н. Порпори належали й композитори, зокрема Й. А. Хассе, який згодом навіть став суперником свого вчителя, Сальваторе Ланцетті / *Salvatore Lanzetti*, та сам Йозеф Гайдн, який у 1750 роках займався з Н. Порпорою композицією, контрапунктом та вивчав основи італійської вокальної стилістики, що суттєво вплинуло на його ранні оперні твори.

Таким чином, можна побачити, що педагогічна діяльність Н. Порпори мала значний вплив на сучасників. І хоча більшість його учнів не стала відомими викладачами співу, його творчість значною мірою сприяла кристалізації естетики *bel canto* й розповсюдженню базових засад неаполітанської вокальної школи.

Зауважимо, що саме в музичній культурі Неаполя сформувалася оригінальна методика навчання співу. Як зазначає Г. Твердова, «система, за якою Порпора навчав своїх учнів, була загальною для всіх неаполітанських консерваторій. В ній музична освіта починалася з “розмовного” сольфеджіо (італ. *solfeggio parlato*), роками продовжувалася на уроках “проспіваного” сольфеджіо (італ. *solfeggio cantato*), де завдання з суто вокальної точки зору ставали дедалі складнішими <...> пізніше учні долучалися до гри та компонування

партій— *partimento*, що було окремою обов'язковою дисципліною; згодом додавалися уроки контрапункту, й тільки потім відбувався розподіл учнів по інструментальних класах, відповідно до схильностей та природних обдарувань» (Твердова, 2023, 12).

Унаочненням методи Н. Порпори можна вважати збірку вокальних вправ Фарінееллі, що доступна в редакції Луїджі Верді. Вона містить десять вправ, кожна з яких написана у двочастинній формі, побудованій на зіставленні *Adagio* та *Allegro*. Очевидно, що ці вправи спрямовані на досягнення чистоти й виразності інтонування, рівності звучання та злагодженості регістрів, метроритмічної точності, рухливості голосу та чіткої артикуляції, контролю дихання та динамічних відтінків. Вправи розраховані на широкий вокальний діапазон (від *a* малої октави до  $f^2-g^2$ ), що відповідає типу голосу кастратів-сопрано, проте можуть бути виконані володарями колоратурного сопрано, мецо-сопрано або тенора *leggero*.

Зазначимо, що навіть з урахуванням того, що вже перша вправа є гранично складною для виконання, адже містить стрибки на великі інтервали, зіставлення різних ритмічних формул та орнаментику, можна говорити про те, що збірка побудована за принципом поступового зростання складності:

– номери I–III спрямовані на досягнення точності інтонування простих інтервалів, стабільності дихання та рівності звучання регістрів;

– завданням номерів IV–VI є опанування більш складних ритмічних формул (тріолі, секвенції, складні інтервали) й регістрові переходи;

– завершальні (VII–X) демонструють формули техніки *bravura*: довгі пасажі, швидкі арпеджіо, стрибки до децими, складну ритмику.

Необхідно зауважити, що сьогодні ці вправи широко не використовують у педагогіці, проте вони мають непересічну цінність як показник не просто технічного рівня співаків XVIII століття, а саме стильових засад вокальної культури Бароко.

У цьому аспекті проаналізуємо Арію Ахілла «*Nel gia bramosso petto*» («В душі, що вже страждає») з опери «Іфігенія в Авліді» Н. Порпори.

Відомо, що ця опера – одна з п'яти, написаних композитором у Лондоні та одна з чотирьох із них, що написана на лібрето італійського поета та перекладача П. Роллі / *Paolo Antonio Rolli*. У прем'єрному показі, щовідбувся 1735 року, співали відразу три видатні співаки того часу: Фарінеллі, Франческо Бернарді / *Francesco Bernardi*, відомий як Сенезино / *Senesino*, та Франческа Куццоні / *Francesca Cuzzoni* (двоє останніх відомі співпрацею з Г. Генделем). Фарінеллі співав партію Ахілла, яка, безумовно, була написана з урахуванням його можливостей, а саме – особливої рухливості голосу, здатності до виконання численних прикрас і водночас – виконання довгих фраз на одному подиху. Зрозуміло, що від сучасного виконавця це потребує глибокого розуміння специфіки барокового виконавства та виняткової майстерності. Усе це знаходимо у творчості одного з найвідоміших сучасних сопраністів – Майана Ліхта / *Maayan Licht*.

Відомо, що він навчався вокалу в класах Віти Гуревич / *Vita Gurevich* та Ксенії Мейер / *Kseniia Meier* у Консерваторії Амстердама, здобув численні нагороди, зокрема гран-прі Віденського міжнародного музичного конкурсу. Відомий як «сучасний Фарінеллі», М. Ліхт має унікальний вокальний діапазон, а його віртуозність дозволяє виконувати партії, недоступні більшості сучасних співаків. Цікаво, що відомим він став саме завдяки виконанню партії Ахілла у 2024 році. Режисером тієї постановки виступив відомий контрастенор Макс Емануель Ченчич / *Max Emanuel Cencic* (оркестр *Les Talens Lyriques* під керівництвом Крістофа Руссе / *Christophe Rousset*). Сюжет опери спирається на відомий грецький міф, до якого зверталися багато композиторів, зокрема К. В. Глюк. Арія «*Nel gia bramosso petto*» звучить у першій дії, Ахіллес співає про своє захоплення Іфігенією.

Зупинемося на декількох найпоказовіших моментах, що визначають як специфіку цієї арії, так і базові параметри вокального

мислення Н. Порпори. Перш за все, зауважимо, що у відкритому доступі нам не вдалося знайти друкованих нот, а рукопис є скоріше нотатками до виконання, ніж партитурою в сучасному розумінні цього слова. Отже те, що представлено в аналізованій постановці, – це оригінальна версія, що відображає лише один погляд на творчий потенціал цього музичного матеріалу. Так, привертає увагу відсутність позначки *da capo* в нотному тексті арії, хоча М. Ліхт виконує арію саме так, що цілком відповідає бароковій традиції, ік і рясна орнаментика (зокрема, звернемо увагу на велику кількість трелей), частина якої виписана в тексті, а частина – додана виконавцем, особливо при повторі).

По-друге, вражають масштаби твору. У записі він іде майже одинадцять хвилин, що для вокального мистецтва того часу є типовим, проте сьогодні є одним з факторів складності виконання. Таке довге розгортання музичної думки «працює» як на рівні архітектоніки, так і на рівні окремих фраз, довжина яких потребує майстерності в контролі дихання та філірування звуку.

По-третє, скажемо про доволі цікавий розподіл функцій оркестру та співака. Арія починається 12-тактовим оркестровим вступом, що побудований на інтонаціях вокальної партії. Зі вступом співака оркестр, з одного боку, виконує функцію гармонічного супроводу, а з другого – в окремих епізодах постає як суперник співака. Повторення однакових віртуозних елементів у цих партіях нагадує про змагальну естетику барокових інструментальних концертів.

І головне, Арія «*Nel gia bramosso petto*» є показовим зразком вокального мислення Н. Порпори, його уявлення про еталон звучання та технічні можливості людського голосу. Оскільки ця музика сьогодні звучить все частіше, ми певні, що дослідження методики роботи видатного Вчителя є дуже актуальним.

### **Висновки.**

Підсумовуючи, зазначимо, що вплив Ніколо Порпори на становлення мистецтва *bel canto* є фундаментальним, а повернення його творчого спадку в сучасну музичну практику зумовлює необхідність

системного наукового дослідження, зокрема його педагогічної діяльності. *Перспективою* вивчення творчості видатного мізиканта є аналіз постановок опер Н. Порпори у ХХ–ХХІ століттях, виконавських концепцій співаків, які презентують вокальну музику Майстра.

## ЛІТЕРАТУРА

- Кузьмічова, В. А. (2018) *Методика викладання дисциплін за кваліфікацією (вокал)*. (Навч. посіб.). Ч. 1: Італійська вокальна школа: шлях від зародження до сучасності. Харків: Мітра.
- Твердова, Г. Є. (2023). Збірка solfeggi Карло Броскі (Фарінееллі): художня вершина методичної літератури bel canto. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 66, 9–26. DOI 10.34064/khnum1-66.01
- Щербіна, І. (2020). Мистецтво bel canto епохи Бароко в музичній культурі ХХІ століття (на прикладі НІР-інтерпретації «Alto Giove» Н. Парпори). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 36, 121–128. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-126-8-19>
- Carlo il Calvo (with Franco Fagioli, Julia Lezhneva & Armonia Atenea) (2020). Bayreuth Baroque 2020 – Total Baroque. <https://www.youtube.com/watch?v=3MyPuEvmh14>
- Cecilia Bartoli “Parto, ti lascio, o cara” – Nicola Porpora. (n.d.). <https://www.youtube.com/watch?v=x-3Fs0xa6Kk>
- Cencic, Max Emanuel; Armonia Atenea; Petrou, George. Porpora: Opera Arias. (n.d.). *Apple Music album*. <https://music.apple.com/us/album/porpora-opera-arias/1452387134>
- Philippe Jaroussky – Nicola Antonio Porpora – “Alto Giove” (Polifemo). (n.d.). <https://www.youtube.com/watch?v=pLaoUrmcnZo>
- Porpora – Arias for Farinelli – Jaroussky – countertenor. (n.d.). <https://www.youtube.com/watch?v=etXe7qAvM84>
- Porpora: Opera Arias – Max Emanuel Cencic, Armonia Atenea & George Petrou. (n.d.). [Apple Music]. <https://music.apple.com/us/album/porpora-opera-arias/1452387134>
- Potter, John. (2009). *Tenor: history of a voice*. New Haven & London: Yale University Press.
- Stark, James. (2003). *Bel canto: a history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.

- Van Tour, Peter. (2015). *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*. (PhD diss.). University Uppsala, Sweden. Uppsala.
- Verdi, L. (2018). *Il manoscritto del «Solfeggio di Carlo Broschi detto Farinelli»: da Piacenza a San Francisco*. Pisa: Edizioni ETS.

## REFERENCES

- Carlo il Calvo (with Franco Fagioli, Julia Lezhneva & Armonia Atenea) (2020). Bayreuth Baroque 2020 – Total Baroque. <https://www.youtube.com/watch?v=3MyPuEvmhl4> [in English].
- Cecilia Bartoli “Parto, ti lascio, o cara” – Nicola Porpora. (n.d.). <https://www.youtube.com/watch?v=x-3Fs0xa6Kk> [in Italian].
- Cencic, Max Emanuel; Armonia Atenea; Petrou, George. *Porpora: Opera Arias*. (n.d.). Apple Music album. <https://music.apple.com/us/album/porpora-operarias/1452387134> [in English].
- Kuzmichova, V. A. (2018). *Methods of Teaching Disciplines by Qualification (Vocal)*. (Textbook). Part 1: The Italian Vocal School: From Its Origins to the Present. Kharkiv: Mitra [in Ukrainian].
- Philippe Jaroussky – Nicola Antonio Porpora – “Alto Giove” (Polifemo). (n.d.). <https://www.youtube.com/watch?v=pLaoUrmcnZo> [in English].
- Porpora – Arias for Farinelli – Jaroussky – countertenor. (n.d.). <https://www.youtube.com/watch?v=etXe7qAvM84> [in English].
- Porpora: Opera Arias – Max Emanuel Cencic, Armonia Atenea & George Petrou. (n.d.). [Apple Music]. <https://music.apple.com/us/album/porpora-operarias/1452387134> [in English].
- Potter, John. (2009). *Tenor: history of a voice*. New Haven & London: Yale University Press [in English].
- Shcherbina, I. (2020). The art of bel canto of the Baroque era in the musical culture of the 21st century (on the example of the HIP-interpretation of N. Porpora’s “Alto Giove”). *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development (Section: Art Studies)*, 36, 121–128. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-126-8-19> [in Ukrainian].
- Stark, James. (2003). *Bel canto: a history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press [in English].
- Tverdova, H. Ye. (2023). The Solfeggi Collection by Carlo Broschi (Farinelli): An Artistic Peak of Bel Canto Methodological Literature. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 66, 9–26. DOI 10.34064/khnum1-66.01[in Ukrainian].

- Van Tour, Peter. (2015). *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*. (PhD diss.). University Uppsala, Sweden. Uppsala [in English].
- Verdi, L. (2018). *Il manoscritto del «Solfeggio di Carlo Broschi detto Farinelli»: da Piacenza a San Francisco*. Pisa: Edizioni ETS [in Italian].

### **Sudik Sviatoslav**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
the Department of History of Ukrainian and Foreign Music  
e-mail: sv.sudik@gmail.com  
ORCID iD: 0009-0004-3478-8948

## **Pedagogical activities of N. Porpora in the history of vocal art**

**Statement of the problem.** *The figure of Nicola Porpora (1686–1768) has traditionally been associated with his operatic output, while his pedagogical activity – which shaped the foundation of the bel canto style – has received less scholarly attention. Yet his teaching methods, based on an anatomical understanding of the human voice, technical precision, and artistic refinement, contributed significantly to the development of the Italian vocal school and influenced generations of singers and composers.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the study is to analyze Porpora’s dual role as composer and pedagogue, with particular attention to the interaction between his operatic writing and teaching practice. Special focus is given to the aria of Achilles “Nel già bramoso petto” from “Ifigenia in Aulide”, written for Farinelli, as a vivid example of Porpora’s vocal aesthetics. The methodology combines historical-cultural analysis, comparative study, and performance analysis. The novelty of the article lies in considering this aria both as a pedagogical tool and as a performance challenge in modern practice.*

**Research results.** *The study confirms that Porpora’s teaching produced some of the most celebrated singers of the eighteenth century, including Farinelli, Caffarelli, and Antonio Uberti (Porporino), and influenced composers such as Johann Adolph Hasse and Joseph Haydn. His operas demonstrate a synthesis of pedagogical principles and compositional innovation, demanding exceptional vocal technique and expressive power. The aria “Nel già bramoso petto” illustrates Porpora’s unique conception of vocal virtuosity, where long-breathed phrasing, elaborate ornamentation, and dramatic balance between voice and orchestra*

*define the style. Contemporary performances, such as those by countertenor Maayan Licht under the direction of Max Emanuel Cencic, testify to the renewed relevance of Porpora's heritage on modern stages.*

**Conclusion.** *In conclusion, Porpora's legacy remains vital both for the history of bel canto and for present-day vocal pedagogy. His teaching methods, coupled with his operatic writing, illustrate how eighteenth-century ideals of vocal beauty can still inspire singers and educators today.*

**Keywords:** *creativity of Nicola Porpora; Italian vocal school; bel canto; singing teaching methodology; history of vocal pedagogy; academic singing; 18th-century art; opera *Ifigenia in Aulide*; aria "Nel già bramoso petto"; Farinelli; Maayan Licht.*

*Стаття надійшла до редакції 7.07.2025,  
рекомендована до друку 13.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.*

Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ  
ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ**

ВИП. 76

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 17.10.2025 р. Формат 60 x 84 1/16  
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 13,3. Обл. вид. 13,4  
Зам. № .... Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ П. КОТЛЯРСЬКОГО

