

ISSN 2519-4143

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

АСПЕКТИ
ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА
ASPECTS OF HISTORICAL MUSICOLOGY

Збірник наукових статей
Collection of Research Papers

Заснований у 1998 році

Founded in 1998

Випуск | Issue

XLI (41)

Харків | Kharkiv
2025

УДК 78.03
UDC 78.03

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (*Протокол № 5 від 26 грудня 2025 року*)

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (*Protocol No. 5 of December 26, 2025*)

Свідчення про державну реєстрацію: **KB № 23370-13210IP від 24.05.2018 р.**

Ідентифікатор медіа: **R30-02499.**

Certificate of State Registration: **KB № 23370-13210IP of 24.05.2018.** Media identifier: **R30-02499.**

«Аспекти історичного музикознавства» – 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 *Google Scholar*, *Index Copernicus*, *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».

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

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

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

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

Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XLI (41). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2025. 254 с. ISSN 2519-4143

A 90

Aspects of Historical Musicology: Collection of Scientific Articles. Issue XLI (41). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; Ed.-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2025. 254 p. ISSN 2519-4143

Тема переосінки традиційного й трансформації усталеного як рушіїв мистецького поступу є спільним смисловим тлом, на якому розгортаються різноспрямовані роздуми науковців: як перегляд світової музичної спадщини від доби Бароко в її жанрово-естетичному та ментальному вимірах (1 розділ збірника), так і виявлення провідних тенденцій музичної творчості сучасності (2 розділ). Видання адресоване музикознавцям-науковцям, аспірантам і студентам мистецтвознавчих спеціальностей та може бути цікавим любителям мистецтва.

The theme of reassessment of the traditional and transformation of the established as drivers of artistic progress is a common meaningful background, on which the multidirectional reflections of scholars unfold: both a revision of the world musical heritage starting the Baroque era in its genre, aesthetic, and mental dimensions (1st section of the collection), and the identification of leading trends in contemporary musical creativity (section 2). The publication is addressed to art historians-scientists, graduates and students of art specialties and may be of interest for the art lovers.

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

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>

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Адамонісне 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>

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

Качмарник Володимир Петрович (Kachmarchuk Volodymyr) – доктор мистецтвознавства, професор кафедр дерев'яних духових інструментів та теорії і історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-1877-9767>

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>

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>

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

Рощенко 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>

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

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/0000000283795536>

EDITORIAL BOARD

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

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>

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>

Kachmarchyk Volodymyr – Dr. Habil. in Art Studies, Full Professor, Professor of the Departments of Woodwind Instruments and Theory and History of Musical Performance of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine, Kyiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0002-1877-9767>

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>

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 of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0002-7256-4214>

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>

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>

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>

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.

Сучасні ревізії музично-історичної спадщини**Мізітова А. А.**

Аксіологія та музикознавство: до проблеми переоцінки цінностей 9

Рощенко О. Г.Сакральний хронотоп «*Le nozze di Figaro*» В. А. Моцарта 35**Жданийко А. М.**Категорія терпіння як драматургічний механізм *opera seria*: три «*Griselda*» в компаративній перспективі (А. Скарлатті – Дж. Бонончіні – А. Вівальді) 51**Судік С. І.**

Творчість Н. Порпори: спроба періодизації 74

Миц О. Р.

Камерна творчість М. Мошковського та її роль у сучасному ансамблевому виконавстві 88

Волик О. О., Дедусенко Ж. В.

Соната № 2 для скрипки і фортепіано Ф. Бузоні: архітектоніка та стильова концепція 103

Сердюк О. В.

Ріхард Вагнер і рок-культура 126

Макарова Н. В.*Dies ire* як код культурної пам'яті у Прелюдії та фузі № 4 мі-мінор із циклу «24 прелюдії та фуґи» Всеволода Задерацького 142

Розділ 2.

**Динаміка пошуку і трансформацій
в музично-культурному просторі XX-XXI століть*****Зимогляд Н. Ю.***

Програмні фортепіанні твори українських композиторів у просторі духовних пошуків межі XX–XXI століть	168
---	-----

Ващенко О. В., Іваницький О. М.

Інструментальний концерт у творчості Дая Фудзікури	183
--	-----

Бай Є

Історична динаміка інтеграційного процесу в китайській форте- піанній творчості [англ.]	212
--	-----

Лі Ци

Кантата Сянь Сінхая та Фортепіанний концерт Інь Ченцзуна «Жовта ріка»: композиційні, тематичні та жанрові перевтілення ...	233
---	-----

TABLE OF CONTENTS

Section 1.

Modern Revisions of Musical and Historical Heritage***Adilia Mizitova***

Axiology and musicology: on the problem of the reassessment of values 9

Olena RoshchenkoSacral chronotope of “*Le nozze di Figaro*” by W. A. Mozart 35***Andrii Zhdanko***The category of Patience as a dramaturgical mechanism of *opera seria*: three “*Griselda*” operas in a comparative perspective (A. Scarlatti – G. Bononcini – A. Vivaldi) 51***Sviatoslav Sudik***

Nicola Porpora’s work: an attempt at periodization 74

Oksana Mits

M. Moszkowski’s chamber music and its role in modern ensemble performance 88

Oleksii Volyk, Zhanna Dedusenko

Violin Sonata No. 2 by Ferruccio Busoni: Architectonics and Stylistic Concept 103

Oleksandr Serdiuk

Richard Wagner and rock culture 126

Nataliia Makarova*Dies Ire* as a code of cultural memory in Prelude and Fugue No. 4 E minor from the cycle “24 Preludes and Fugues” by Vsevolod Zaderatskyi 142

Section 2.

**Dynamics of Search and Transformations in the Musical
and Cultural Space of the 20th and 21st Centuries*****Nataliia Zymohliad***

Program piano works by Ukrainian composers in the space of spiritual search in the boundaries of the 20 th – 21 th centuries	168
---	-----

Olena Vashchenko & Olexandr Ivanytskyi

The Instrumental Concerto in Dai Fujikura's oeuvre	183
--	-----

Bai Ye

The historical dynamics of the integration process in Chinese piano creativity	212
---	-----

Li Qi

Xian Xinghai's Cantata and Yin Chengzong's Piano Concerto "Yellow River": Compositional, Thematic, and Genre Transformations	233
---	-----

Розділ 1.

СУЧАСНІ РЕВІЗІЇ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОЇ СПАДЩИНИ

УДК 78.072:124.5

DOI: 10.34064/khnum2-41.01

Мізітова Аділя Абдуллівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії української та зарубіжної музики
e-mail: adilya.misitowa@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-7859-0870

**Аксіологія та музикознавство:
до проблеми переоцінки цінностей**

Творча практика XX століття актуалізувала аксіологічний підхід до артефактів музичної культури. Переосмислення усталених законів композиції, різноспрямованість художньо-естетичних тенденцій сприяли виявленню діасинхронічної природи художнього мислення, свідченням переоцінки цінностей, що відбувалася у композиторській свідомості. Це явище, притаманне певним етапам розвитку музики як ієрархічної системи, не отримало розробки у музикознавчій літературі, що й визначає новизну запропонованого дослідження, мета якого полягає у висвітленні специфіки співвідношення двох галузей знань – аксіології та музикознавства, розкритті взаємозв'язку історичного розвитку музики із процесом переоцінки цінностей в композиторській практиці, з позицій історизму та комплексного підходу із залученням аксіологічного та структурно-функціонального методів аналізу. Погляд на історію музики з позицій стадіального підходу виявляє стреттність зміни фаз та закономірний характер переоцінки цінностей у процесі дестабілізації. Стадія дестабілізації / переоцінки цінностей супроводжується різними формами символізації, отже, надано дефініцію поняття «символ». Розгляд Симфонії Л. Беріо в аспекті переоцінки цінностей вказує на ознаки в ній міфомислення та її зв'язки із жанровою традицією.

© 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: аксіологія; музикознавство; історія музики; переоцінка цінностей; діасинхронізм; стадіальність; символізація; символ; міфомислення; жанрово-стильова модель; Симфонія Л. Беріо.

Постановка проблеми.

XX століття сприймається як доба великих змін у музичному мистецтві, «перезавантаження» композиторського мислення, переоцінки попереднього досвіду, як його актуального шару, так і потенціального, тобто такого, який був витиснений з ужитку та плідного подальшого розвитку через невідповідність новим художньо-естетичним ідеалам та світогляду. Проте в строкатій панорамі різноманітних тенденцій і творчих пошуків із позицій сьогодення особливого значимими постають процеси, що відбувалися у другій половині століття, з розповсюдженням відкриттів нової генерації митців, пов'язаних із діяльністю Дармштадтських музичних курсів, у доробку яких розширення технік письма супроводжувалося переосмисленням законів музичної композиції та створенням індивідуальних художніх концепцій (Я. Ксенакіс, Л. Беріо, Д. Лігеті, К. Штокгаузен та ін.).

Вплив на композиторську свідомість філософсько-естетичної думки, уявлень з інших сфер наукових знань сприяв суттєвому збагаченню методології музикознавства та методів аналізу артефактів музичної культури. У такій «географії» пізнання осторонь не залишилася й аксіологія, особлива частина філософії, пов'язана з визначенням природи цінностей та її складових. Маючи своїм корінням античність, вона набула самостійності лише у XIX столітті, але в радянській науці довгі десятиліття перебувала у забутті, що пояснюється ідеологічними обмеженнями, недоступністю джерел інформації та, відповідно, відсутністю наукового діалогу. Незважаючи на усталеність діючих постулатів, ситуація поступово змінювалась, що демонструє поява в 1960-ті низки наукових розробок із теорії цінності та оцінки, авторами яких були представники філософських факультетів провідних університетів того часу (Естонія, Латвія, Грузія, Вірменія та ін.). Свій внесок у поглиблення цієї проблематики зробили й українські вчені, свідченням

чого є праці, здійснені на перетині музикознавства, філософії та естетики. Авторкою цієї статті у дисертаційному та інших дослідженнях кінця 1980 років було запропоноване власне бачення взаємодії двох наукових царин – музикознавства й аксіології – у концепції переоцінки цінностей. Деякі її положення були розглянуті у зв'язку зі змінами, які відбувалися в системі оціночних критеріїв другої половини XX століття (Мізітова, 1986). Проте розповсюдженню цих ідей у той час заважали брак відповідних наукових видань, кардинальні зміни у соціально-політичному житті суспільства, економічна криза, необхідність вирішення першочергових завдань національного самовизначення, позбавлення попередніх ідеологічних постулатів та пошуку шляхів демократизації суспільства. Але розробка цієї проблематики дозволила авторці вдосконалити як методи аналізу багатьох явищ музичної культури, так і методику викладання історії музики.

З плином часу теоретичні позиції запропонованої концепції переоцінки цінностей не втратили своєї **актуальності** в умовах динамічного розвитку українського музикознавства, появи низки праць із залученням аксіологічних засад, що аргументує необхідність звернення до її загальних положень, доповнених сучасним науковим досвідом. Вибраний ракурс розгляду процесу переоцінки цінностей визначає **наукову новизну дослідження**.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Аксіологічний аспект у працях із різноманітною проблематикою можна віднести до найбільш затребуваних в науковому дискурсі останнього часу. Такий висновок мотивується використанням його у філософських дослідженнях, у працях, присвячених державотворчим процесам, методології сучасної юриспруденції, освіті, зокрема мистецького спрямування, вихованню особистості, він актуальний у фольклористиці, у навчальних курсах з літератури тощо. Аксіологічний підхід набуває розвитку і в музикознавчій науці, про що свідчать дослідження останнього десятиліття. Зокрема, М. Оболенська звертається до нього для обґрунтування цінності фортепіанної творчості французького композитора Л. В'єрна (Оболенська, 2017). Авторка надає

розгорнутий огляд філософських концепцій цінності, стилю, виокремлює існуючі аксіологічні підходи у музикознавстві, що дозволяє їй розробити власну методику ціннісного аналізу, де головним чинником стає композиторський стиль. Подальші розвідки у цьому напрямку представлені науковицею в запропонованій нею методиці ціннісно-стильового аналізу (Оболенська, 2025). Питання ціннісної семантики визначають розгляд феномена кобзарсько-лірницького виконавства у статті І. Романюк (2025). Музикознавиця наголошує, що ціннісна семантика «є культурно зумовленою і виявляє цілісність і спадкоємність певної культурної традиції» (Романюк, 2025: 114). Це дає змогу запропонувати алгоритм пізнання ціннісних смислів, залучити до загальної концепції категорію «картини світу» з метою окреслення всіх унікальних рис кобзарсько-лірницького виконавства. Інший ракурс аксіологічного підходу вибирає Ду Лін. Порівнюючи різні версії сценічної реалізації опери «Мазепа» П. Чайковського, дослідниця розгортає інтерпретаційний метод аналізу на змістовому полі «ціннісної теорії культури» (Ду Лін, 2022). Увагу привертають і наукові заходи в рамках підвищення кваліфікації різного рівня, де в якості ключової теми обирається аксіологія, як, наприклад, Круглий стіл «Ціннісний світ музики та смислові потреби сучасної культурної дійсності», де модератором була О. Самойленко (Ukrainian musicological school, 2025), а також лекція вченої на тему «Аксіологія і праксеологія як нові дисциплінарні відгалуження у сфері мистецтвознавчої науки» (Ukrainian musicological school, 2024). Якщо обговорення нагальних проблем учасниками Круглого столу актуалізує питання ціннісної природи музики та її впливу на формування духовності покоління, що зростає, то матеріал лекції був присвячений з'ясуванню не тільки шляхів органічної взаємодії суто філософсько-естетичних категорій із музикознавством, але й призначений «для пізнання різних мистецьких засобів функціонування культурної свідомості» (Ukrainian musicological school, 2024). Дослідниця поступово розширює коло категорій, серед яких, зокрема, час та простір, пов'язуючи їх, відповідно, з ціннісною вертикаллю культури (аксіологія) та практичними

потребами (праксеологія); розглядає поняття «щасливий естетик», «внутрішня людина», уточнює зміст понять «тезаурус», «феномен любові», «гармонія» тощо, підкріплюючи власні роздуми ґрунтовними філософськими, культурологічними, музикознавчими, антропологічними, психологічними концепціями. Вибрана вченою стратегія розгляду проблеми не передбачала питань щодо відповідних методів аналізу, залишаючи пошук його інструментарію та алгоритму в якості перспективи подальших досліджень.

Мета цієї статті полягає у висвітленні специфіки співвідношення двох галузей знань – аксіології та музикознавства, розкритті взаємозв'язку історичного розвитку музики із процесом актуалізації переоцінки цінностей у композиторській практиці, характеристиці механізму прояву феномена переоцінки на різних рівнях музичного мистецтва як ієрархічної системи взаємозумовлених елементів.

Методологія дослідження ґрунтується на принципі історизму та комплексному підході із залученням аксіологічного та структурно-функціонального методів аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Аксіологія та музикознавство як дві самостійні галузі наукового знання лише на перший погляд потребують пошуку додаткових точок дотику, бо пізнання музичною наукою будь-якого об'єкта незмінно включає оцінку, незалежно від того, чи йде мова про окремий його елемент, чи про ціле у більш широкому полі контекстуальних взаємовідносин. Тому аксіологія сприймається як органічна складова музикознавства. Водночас існує інша система координат, де явища музичної культури функціонують одночасно у зовнішньому середовищі, тобто соціокультурному просторі, та «всередині» самої музики як цілісного феномена, особливого виду мистецтва. У такому разі оцінка цінності артефакту (творчості митця, індивідуального стилю, досвіду національної школи тощо) у першому випадку потребує виходу за межі суто музикознавчого дослідження із залученням апарату культурології та інших гуманітарних наукових галузей, у другому –

уточнення тих нових ціннісних якостей, що знайдені митцем в музичній мовній системі, яка існує, або у полеміці з нею. Ця ситуація актуалізує аксіологічний підхід та необхідність розробки відповідних методів аналізу твору.

Доцільно нагадати, що минуле століття, завдяки своїм різноспрямованим тенденціям, сприяло виявленню двоїстої, діасинхронічної природи художнього мислення, яка безпосередньо відбивалася у структурі музичного тексту. *Під діасинхронізмом розуміється наявність в єдиному зрізі музичної культури різних жанрово-стильових моделей, які сформувалися на певних етапах її історичного розвитку.* Розглянуті в горизонтальній проєкції, вони свідчать про еволюційні процеси, що відбувалися, зіставлені по вертикалі – сприймаються як самоцінні, дискретно відокремлені, цілісні утворення. Із цього погляду поняття діасинхронізму фіксує співіснування різних «точок зору» в одночасності. У такій ситуації будь-які творчі контакти з досвідом минулих епох передбачають його переосмислення, тому переоцінка цінностей стає органічною та невід’ємною складовою цього процесу. Феномен переоцінки цінностей охоплює різні тенденції, що виникають у мінливому соціокультурному просторі. З одного боку, актуалізуються духовні (художні) цінності минулих часів у творчій практиці та суспільній свідомості, з іншого – «йдуть зі сцени» композиторські імена та артефакти, які в певному історичному контексті відігравали провідну роль, сприймалися як загальновизнані цінності.

Переоцінка стосується і тих творів, які виконували, так би мовити, прогностичну функцію, тобто сприяли формуванню нової образності, стилістики, жанрового різновиду тощо. Скажімо, навряд чи дві композиції К. Пендерецького з однаковою назвою *De Natura Sonoris* (№ 1, 1966, № 2, 1971) відповідали усталеним уявленням про змістове наповнення оркестрового твору через відсутність тематичного розвитку у традиційному сенсі цього поняття. Проте вони стали відкриттям нового розуміння музичного звуку в його раніше невідомій багатоскладовості, здатності до модифікацій і напластувань, так само, як і новітньої сонорно-алеаторичної техніки, графічний запис якої

не викликав знайомих асоціацій. На іншому полюсі переоцінки досвіду минулого перебувають такі жанрові утворення, як «камерні симфонії» Д. Мійо, що не мають жодного відношення до композицій канонічного типу, або «камерна музика» П. Хіндеміта, за скромною назвою якої приховуються концертні та ансамблеві твори для різних оркестрово-інструментальних складів. Інакше кажучи, переоцінка цінностей у сукупності з іншими факторами відбиває процес утворення нових художніх закономірностей.

У зв'язку із цим не можна не згадати і таке явище, як сонорна статична композиція Д. Лігеті, що дає привід М. Енгелю розглядати *Atmosphères* як один із зразків звукової композиції, пов'язаної з проявом постсеріальної стратегії. Узагальнюючи аналітичні спостереження щодо цього твору, підкріплюючи їх низкою яскравих цитат, дослідник констатує «розрив» композитора «з фундаментальною концепцією всієї ранньої західної музики» (Engel, 2005: 56). Мається на увазі відсутність в ній таких парних композиційно-драматургічних прийомів, як напруга / розрядка, підйом / спад, сталість / рухливість тощо. Характеризуючи цю музику, автор пише: «У своїй безконтурній статичній природі та постійному плині “Атмосфери” видаються фрагментом з вічного потоку звуку» (там само). Зрозуміло, що приділяється увага і мікрополіфонії, яку також можна вважати однією з «візитівок» композитора. Проте саме вона у світлі переоцінки цінностей виявляє переосмислення тих можливостей, які надавав накопичений досвід минулого. Нагадаємо, що дослідники творчості угорсько-австрійського композитора вбачають витoki цієї техніки у ренесансно-бароковому багатохорному письмі. Зведення тематизму до мікромотивів, з одного боку, та максимальне ущільнення часового параметру вступу голосів, з іншого, породжує принципово нову якість звукового простору, обертонова насиченість якого викликає різні асоціації, зокрема зі «шлейфом» органно-хорової луни під склепінням собору. Водночас Д. Лігеті не відмовляється від «класичного» прийому контрасту, вибудовуючи композицію на протиставленні двох різних за викладом комплексів: кластерного та мікрополіфонічного. Так

у оновлених умовах постає типова для усталеної традиції взаємодія вертикалі та горизонталі при створенні провідного звукообразу.

Наведені приклади дозволяють говорити, що переоцінка цінностей набуває універсального характеру, оскільки проявляється на всіх рівнях цілісної системи музичного мистецтва і спостерігається у різних композиторських стилях, незалежно від художньо-естетичних пріоритетів авторів. З урахуванням цього запропонуємо таке визначення: ***переоцінка цінностей є засобом (механізмом) осмислення будь-якого компонента музичної системи мовомислення в сукупності всіх його структурно-семантичних модальностей. Це стає підґрунтям для застосування кожної з його іпостасей в іншому звуковому контексті, завдяки чому він постає у новій змістово-конструктивній якості.***

Складність і багатовимірність проблеми зумовлює необхідність уявити її в абстрагованому вигляді як теоретичну модель, що може конкретизуватися у різних культурологічних та мистецтвознавчих аспектах. Отже, у процесі переоцінки цінностей виокремлюються дві сторони. Одна з них проектується безпосередньо на систему функціонування мистецтва в конкретно-історичному суспільстві. У ній ґрунтовні засади свідомості формуються під впливом існуючого естетичного ідеалу та пов'язаних із ним загальновизнаних цінностей і критеріїв оцінки. У комплексі вони утворюють метарівень системи. Її продуктивно-динамічний пласт постає як ланка відносно стабільних взаємовідносин: *соціум ↔ мистецтво ↔ митець ↔ твір ↔ реципієнт ↔ мистецтво ↔ соціум*, спрямованих у нескінченність. Наявність опозиції «твір – реципієнт» віддзеркалює роль особистості у процесі сприйняття, оскільки історична доля багатьох опусів залежала не так від їхніх художніх достоїнств, як від готовності слухацької аудиторії до «діалогу» з ними. Не менш важливим є наявність у реципієнта належного еталону для повноцінного сприйняття будь-якого артефакту. Проте на певному етапі розвитку музики подібні стереотипи починають «гальмувати» осягнення маловідомого, створюють емоційно-психологічний бар'єр.

Хоча індивідуальна свідомість детермінована суспільними ідеалами, ціннісними настановами та смаками, активну роль відіграють власні якості особистості: її естетичні пріоритети, ступень художньої освіченості, склад мислення, особливості психіки, темпераменту, життєвого досвіду тощо, тобто весь комплекс властивостей, що визначає індивідуальність. Зрозуміло, що вивчення процесу переоцінки цінностей у такому аспекті потребує спеціальних соціологічних та психологічних досліджень з урахуванням специфіки різних соціальних та вікових груп, які, у свою чергу, необхідно диференціювати за відповідними принципами. Багатоетапність та складність цього напрямку досліджень ускладнює досягнення мети в межах однієї, вузько спеціалізованої наукової праці.

Інша сторона процесу переоцінки цінностей зумовлена функціонуванням мистецтва, зокрема музичного, у контексті власної історії. У такому випадку воно постає як система, здатна до саморозвитку, тому переоцінка стимулюється його потребами і спрямована на їх задоволення. Зміна фокусу виокремлює із загального контексту нову опозиційну тріаду: *«композитор – твір – система музичного мистецтва»*. Якщо по відношенню до реципієнта твір виступає як щось, що не належить йому, то по відношенню до мистецтва він постає як підсистема, де закарбовані сутнісні властивості цілого, сприйняті та розвинені митцем. Цей новий формат реалізації процесу переоцінки не залишає осторонь естетичний ідеал як підґрунтя різних об'єктно-суб'єктних відношень, які вибудовуються на послідовності таких операцій: пізнання, оцінка, перетворення наявної реальності та самого себе. Гносеологічна цінність категорії ідеалу полягає у розкритті в ньому діалектичної єдності трьох сутнісних часових вимірів: *минулого*, яке виявляється через усталені типологічні норми мислення, *сьогодення* як відображення реальності в її суперечливості, нарешті, *майбутнього*, що постає як уявно-образне вирішення протиріч, моделювання бажаної дійсності. Власне, останній часовий вимір визначає ідеал як особливу форму цілевизначення, стає «стимулятором»

діяльності, у тому числі композиторської. Водночас мистецтво як «царина діянь» продукує ідеал.

Якщо з цих позицій оцінити поступовий відхід А. Шенберга від нормативів тонального мислення у Другому струнному квартеті *op. 10 fis-moll* (1907/1908), то стає зрозумілим, що сприйняття ним «суперечливості» музичної дійсності початку XX століття, яка гальмувала творчу ініціативу, спрямовуючи її на повторення вже знайденого раніше, активізувала пошук нової музичної реальності. Крім того, зберігаючи чотиричастинний цикл та використовуючи сонатну форму, австрійський композитор перетворює жанрову традицію, вводячи в останні дві частини вокальну партію та поетичні тексти. У цьому вбачається прогнозування майбутнього з його тяжінням до мішаних жанрів. Як приклад, назовемо славнозвісну «Музику для струнних, ударних та челести» Б. Бартока (1936), назва якої не вказує на зв'язок із певною жанровою традицією. Проте її чотиричастинна композиція, де на першій позиції розташована фуга із дзеркально-симетричною формою, демонструє наявність рис сюїти, симфонії та концерту. Осмисленою оцінкою стану попередньої системи музичної мови можна пояснити наявність лише однієї тональної композиції у творчості А. Веберна – «Пасакалії» *d-moll op. 1* для симфонічного оркестру (1908). Але у майже «класичній» її темі, викладеній у формі періоду, V щабель ладу знижений. Такого роду «деформація» ладотональної логіки свідчить про значні зміни у творчій свідомості композитора та зародження принципово інших закономірностей, зокрема характерної для його майбутнього стилю гемігрупи 1.3 та принципу симетрії. Не менш цікавим зразком переоцінки накопиченого досвіду музичної культури є унікальна гепталогія «СВІТ. Сім днів тижня» К. Штокгаузена, яка писалася більше 20 років (1977–2003). Її, власне, лише умовно можна назвати величезним оперним проєктом, оскільки в ній одночасно присутні ознаки інструментального театру, ритуального дійства, містерії, балету, мімансу тощо. Додамо до цього світло-кольористичну та графічну складові партитури, обігравання просторовості завдяки резонансам та непомітному розповсюдженню звуку, що немов

долає перепони між групами виконавців, розташованих не лише внизу в різних частинах зали, а й на балконах чи ярусах. Ефект перебування всередині звукового простору в сукупності з візуальним рядом породжують відчуття присутності під час Створення Світу. Унікальність індивідуальної концепції К. Штокгаузена не вуалює перетворення та розвитку вагнерівської ідеї *Gesamtkunstwerk*, яка набула різного тлумачення в мистецтві минулого століття.

Узагальнюючи попередні спостереження, підкреслимо, що композиторська практика підтверджує наявність у музичному творі як матеріалізованій моделі естетичного ідеалу *нормативних елементів*, необхідних для його сприйняття, *протиріч*, породжених реальним станом мовомислення, та *уявної дійсності*, досягнення якої визначає мету подальшої творчої діяльності. Власне питома вага кожного з позначених параметрів у конкретному творі є варіативною і залежить не тільки від творчої індивідуальності (в усій цілокупності цього поняття), не тільки від ідеалів, що функціонують у певному суспільстві (атрибути одного з них можуть домінувати), але й від стану розвитку мистецтва. Воно є не статичним, а динамічним явищем, тому постає як єдина система, що саморегулюється та урухомлює норми музичного мислення, що стабілізувалися. Ці процеси готують підґрунтя для переосмислення досвіду, його *пере-оцінки*. У творчій практиці цей процес постає як «неусвідомлена необхідність», потреба митця, що спонтанно виникає; всередині самого мистецтва веде до перегляду системи образного мислення, мовних засобів на всіх «поверххах» художньої цілісності. Постійний її характер як рушійної сили актуалізує питання щодо закономірностей розвитку мистецтва, зокрема й музичного.

У 1980 році вийшла друком монографія болгарського літературо- й мистецтвознавця, культуролога Енчо Мутафова, де розвиток мистецтва розглядається за принципом зміни двох типів моделей: паратаксичної та гіпотаксичної¹ (Мутафов, 1980). До першої автор відносить

¹ *Parataxis* у перекладі з грецької означає «вибудовування поруч», *hypotaxis* – «підпорядкування»; «підрядна конструкція». У лінгвістиці під цими термінами

мистецтво Античності, Ренесансу, класицизму та деякі напрямки і жанри реалізму XIX–XX століть; до гіпотаксичної – середньовічне та барокове мистецтво, романтизм і сучасну творчість. На його думку, осмислення закономірностей за допомогою «дводілимого» принципу (принципу протиставлення) має власну історичну традицію, оскільки відбиває діалектичність процесів. Поняття ж моделі, на відміну від стилю, виявляє інтегративні властивості – об'єднувати в загальну систему різноманітні стильові прояви не тільки одного історичного часу, але й минулої доби на засадах схожості рис та спільності принципів. Цей підхід дозволяє осмислити властивості, якими збагачуються виокремлені моделі, завдяки попередньому протилежному методу. Отже, всередині однієї моделі поступово формуються типологічні властивості іншої. Вона, у свою чергу, увібравши в себе досвід минулого, висувається в певних історичних умовах на перший план, починає домінувати і визначати своєрідність творчих та художніх настанов конкретно-історичної стадії розвитку мистецтва.

Принцип моделювання покладений в основу концепції іншого болгарського естетика, музикознавця і критика Любомира Кавалджієва (Кавалджієв, 1970). Вчений запропонував десятима роками раніше три моделі, які, на його погляд, мають методологічне значення для виявлення загальних закономірностей розвитку мистецтва. *Перша модель* обіймає три фази розвитку музичної практики: синкретизм – диференціація та відокремлення – синтез. Досягненням другої фази стало затвердження «абсолютної / чистої» музики, що відкрило шлях для втілення узагальнених, «абстрагованих» музичних образів, які у XIX столітті, вважає автор, відігравали роль, аналогічну поняттям, системам, «абсолютам» німецької класичної філософії. Одночасно в межах цього процесу зароджувалася протилежна тенденція, а саме: об'єднання «чистої» музики із засобами та концепціями інших видів мистецтв, тобто синтез. Об'єктом *другої моделі* стає «чиста» музика,

розуміють способи організації складних речень, відповідно, складносурядного та складнопідрядного (Буніятова, 2000).

логіку розвитку якої можна представити у вигляді кількох фаз: виникнення, висхідний розвиток, затвердження, деградація (ізоляція) та розпад. Важливим є той факт, що «деградація» розуміється вченим як прояв у певних жанрах ознак «мистецтва для мистецтва», так само, як і остання, четверта, фаза – ізоляція – постає як рефлексія музичного мистецтва над власним історичним розвитком, естетичними системами та усталеними структурами. Л. Кавалджієв пише: «Єдність запропонованих моделей виявляється не тільки у взаємній функціональній обумовленості прояву всіх чотирьох фаз, але й у тому, що подібні фази як “мікростадії” можуть відкриватися у діалектично “знятому” вигляді всередині окремих чотирьох фаз – особливо в останніх двох: екстенсивного розвитку та ізоляції» (Кавалджієв, 1970: 46). *Третя модель* пов’язана, головним чином, із виникненням нових прогресивних явищ у музичній практиці.

Узагальнюючи різні, на перший погляд, теоретичні концепції щодо закономірностей розвитку музики, зауважимо, що вони все ж виявляють точки дотику. «Загальним знаменником» для них стає *стадіальність*, яка віддзеркалює діалектично суперечливий, динамічний характер процесів, що відбуваються в мистецтві. Підкреслимо вагомість цих збігів, які увиразнюють роль стадіальності як джерела процесу переоцінки цінностей. Історична практика доводить її природність на всіх етапах розвитку музики, зокрема композиторської творчості. ***Стадіальність*** характеризується наступністю переходів: *становлення* певних закономірностей (на різних рівнях художньої цілісності) → *канонізація* → *дестабілізація* вже знайденого (подолання канону). Схематизована на кшталт трифазної послідовності, в реальному бутті-саморозвитку мистецтва вона постає як динамічний процес перетворень. Це пояснюється формуванням інших законів змісто- та формотворення в стадії дестабілізації, що виявляє «стретність» двофазного розвитку. Новою якістю стає наслідування попереднього досвіду у «знятому» (згідно з філософією Г. Гегеля) вигляді. Так само й своєрідність стадії канонізації проявляється в наявності її діалектичної протилежності – клішування. Інакше кажучи, необхідний

процес закріплення типологічних норм музичної (художньої) мови здатний до переродження, до «переходу» в принцип тиражування. Він нерідко витісняє дестабілізаційні зміни, які мають прогресивне значення для будь-якого мистецтва та сприймаються як історично необхідний факт. Таку «підміну» назвемо «*сунутнім регресом*», у якому віддзеркалюється складний, діалектично суперечливий процес переходу, перетворення явища на свою протилежність. Водночас, тиражування є реакцією на відхід від усталених норм мовомислення з метою «утримати» в активі традиційний досвід культури. Отже, для стадії дестабілізації = переоцінки цінностей, що відбувається всередині системи мистецтва, характерними є «прорив» уперед, руйнація вже затверджених стереотипів та «повернення» до минулого, включення його до нового художнього контексту. У конкретно-історичному «зрізі» ці тенденції співіснують – ХХ століття дає підґрунтя для таких висновків.

Як вже йшлося, кожна нова фаза розвитку, заперечуючи попередню, вибирає її у знятому вигляді. Момент «зняття» вказує на властиву мисленню, зокрема й художньому, функцію абстрагування. Завдяки їй закріплюється у поняттях, уявленнях, образах, символах узагальнене сутнісно-сміслові відображення явищ об'єктивної та суб'єктивної реальності, як в їхній ізольованій даності, так і у складних процесах взаємовідносин. Цей рух приводить до того, що явище у цілому або його ознаки починають відігравати роль «породжувальної моделі», принципу смислоутворення. Унаслідок цього численні одиничні структури постають як абстрактно-дана ідейна образність, тобто символ. Зауважимо, що цей феномен відповідає високому рівню розвитку науки і мистецтва з урахуванням конкретно-історичних умов. Не перебільшуючи ролі символу в мистецтві, підкреслимо, що процес символізації виникає у будь-яких художніх системах, незалежно від світоглядних та естетичних настанов, проявляється на всіх рівнях, у синтаксичних та семантичних утвореннях, і відбиває конкретну історичну стадію мистецького розвитку. Символізація йде «зсередини» мистецтва, у підсумку виникають «схованки» художнього

досвіду, що зрештою складає генетичний код культури у знятому вигляді. Код культури слугує ключем для прочитання твору. Процес символізації у своєму безпосередньому вираженні відповідає завершальній фазі розвитку художньої системи, від епохальних стилів, напрямів до творчості окремої особистості й твору як конкретного прояву цього процесу. Це підтверджують переламні етапи саморозвитку музичного мистецтва, коли народжується інший тип художнього мислення, нова мова, нові цінності та засоби їх закріплення в пам'яті культури, коли виникає момент «перерви поступовості», закономірного знищення старого та виникнення новітнього.

Утім, що в музиці дозволяє говорити про явище символізації, тобто у яких формах остання здобуває реальне відбиття? Таких форм (приймів) декілька: семантико-синтаксичні елементи авторського стилю (ширше – напряму, школи, стилю епохи); алюзія, стилізація, цитата (зокрема й автоцитата); оперування жанром (різними його жанрово-стильовими моделями в межах одного твору); композиційно-драматургічні прийоми. Відзначимо складний характер прояву процесу символізації через те, що названі форми перебувають у різних відносинах із самим твором. Умовно можна виокремити три їхні типи: внутрішній, зовнішній та проміжний.

Такі прийоми символізації, як цитата, жанр по відношенню до твору, де вони використовуються в символічній функції, постають у ньому як позамежне, свого роду «інокультура» (зовнішній тип). Вони активізуються на певних стадіях розвитку епохальних стилів, національних шкіл і стають «прикметами» процесу символізації художньої системи більш високого рівня. Як приклад, можна навести «*Nacht*» («Ніч», № 8, II ч.) із мелодрам А. Шенберга «Місячний П'єро». Композитор надає номеру жанрове позначення «Пасакалія». Враховуючи, що атональність потребувала засобів структурування музичного тексту, відмінних від традиційної ладотональної логіки, можна було б вважати залучення жанру із чіткою композиційною схемою способом організації матеріалу. Не виключаючи такої функції варіацій на *basso ostinato*, нагадаємо про форму сонету в усіх віршах «Місячного

П'єро», форму, яка має стійку схему римування. Такі обставини висувають на перший план образно-змістове наповнення тексту, перший рядок якого – *«Темні, чорні велетенські метелики вбивали сяйво сонця»* – звучить тричі, надаючи атональній тканині структурної ясності. Це дозволяє говорити про використання жанру пасакалії як символу трагічного. Такі висновки підкріплюються порівнянням із функціонуванням жанрових прикмет баркароли у передостанньому номері циклу – *«Heimfahrt»* («Повернення додому», № 20, III ч.), де збереження жанру «пісні гондольєра» повністю відповідає змісту віршованого тексту (*«Місячний промінь – це кермо, водяна лілія служить човном, П'єро пливе на ньому на південь із добрим вітром»*). Тому присутність баркароли у цьому випадку виявляє зв'язок із традицією у нетрадиційному творі, яким є *«Місячний П'єро»*, і не виконує символічної функції.

Автоцитування, символізація елементів стилю та драматургії віддзеркалюють процеси в межах індивідуальної композиторської творчості (або історичного розвитку жанру). Вони мають «внутрішній» характер, тому що генетично пов'язані із самим твором. Але інтонаційно-драматургічний рівень відбиває й процеси, що відбуваються у більш складних системах (школа, напрямок, жанр тощо).

Алюзія і стилізація належать до проміжного типу, оскільки мають інтегративний характер. Тут «своє» та «чуже» постає як єдино-роздільна цілісність, як тотожність відмінностей та відмінність тотожності. Проміжний тип відносин виникає на всіх рівнях розвитку художньої системи в цілому.

Усі названі форми символізації, як і типи їхнього співвідношення з музичним твором, заслуговують на окрему увагу і можуть визначити тематику спеціального дослідження.

Оскільки система більш високого рівня містить у собі усі «малі» системи, будь-який тип прояву символізації віддзеркалює процеси загального характеру. Завдяки цьому вибудовується складна система ієрархічних залежностей. Внутрішній та проміжний типи символізації не «візуалізуються», бо пов'язані з моментом, умовно кажучи,

«переплавлення» семантико-синтаксичних структур на знак, що екстраполює широкі образно-сміслові зв'язки. Зовнішній тип, навпаки, забезпечує «видимий» бік процесу, робить його явним, доступним. Водночас, саме внутрішні структури сприяють органічному вживленню в матеріал твору «стороннього». Спільність всіх прийомів символізації полягає в активізації контексту, в «реанімуванні» його мови, без якої твір може бути виключеним із системи художнього сприйняття. Розуміння важливості для музикознавства загальних філософсько-естетичних постулатів і наявних поглядів на природу та особливості символу як феномена творчого мислення не знімає необхідності його визначення як інструмента аналізу музичного твору. На нашу думку, це є принциповим моментом, оскільки в музиці, мова якої не має аналогів у дійсності, на відміну від літератури, поезії, живопису, все можна вважати символом. Доцільно у цьому контексті нагадати думку Х. Рімана, який не оминув увагою це явище у своєму фундаментальному *Musik-Lexikon*². Свої роздуми видатний вчений підкріплює усталеними тлумаченнями риторичних фігур, наводить висловлювання Р. Вагнера, погляди А. В. Шлегеля, Й. Гете, А. Шерінга, Г. Гегеля. У підсумку він доходить висновку, що «поняття символу отримало ту широту між невимовним символізмом найвищого мистецтва та довільним рядом зв'язків первісного передмистецтва, яка зробила його сумнівним як художньо-теоретичне поняття, тому у своєму використанні воно вимагає постійного переосмислення» (Symbol, 1967: 922). Це пояснює його привабливість для розробки філософських концепцій, з одного боку, і невичерпність пов'язаної з ним проблематики при проєкції на певний вид мистецтва, з іншого.

² Енциклопедичний музичний словник Х. Рімана (1849–1919), який вважається одним із авторитетних видань з історії та теорії музики, вперше побачив світ у 1882 році. За життя вченого інформація постійно поповнювалася, що відбивалося в наступних публікаціях. Для 9-го випуску «Лексикона» матеріали було перероблено, але цей варіант був виданий після смерті видатного музикознавця 1919 року у Берліні (Arntz, 2003).

Отже, запропонуємо власну дефініцію: *символ в музиці – це структурно-семантична одиниця тексту, смисл якої розкривається на перетині інтертекстуальних полів за межами її первісного значення, тому що символ вказує на те, що існує поза ним.* Оскільки музика має власну мову на кшталт літератури, структурно-семантичною одиницею в ній можуть бути різномасштабні текстові складові за умови їхньої змістової та функціональної єдності.

Розглянемо з цих позицій Симфонію Лючано Беріо для восьми голосів та оркестру (1968–1969). Звернення до жанру симфонії одного з яскравих представників західноєвропейського авангарду другої половини XX століття є знаковим, бо свідчить про актуалізацію тих досягнень музичної культури, які закарбували типологічні ознаки художнього мислення класико-романтичної доби. Нагадаємо, що у 1958 році композитор започаткував «Секвенцією I» для флейти серію інструментальних п'єс під такою ж назвою для різних інструментів-соло, а також голосу. В них італійський новатор експериментував у царині засобів звуковидобування, не втручаючись у акустичну природу інструмента, але використовуючи всі його можливості. Різновекторність інтересів відомого майстра свідчить про переоцінку цінностей, яка відбулася в його творчій свідомості, й ширше – у радикальній гілці композиторської практики середини XX століття з її принциповою відмовою від будь-яких традицій. Водночас композиторський задум твору підтверджує пов'язаність його складних концептуальних ідей з історією жанру симфонії, генетичним кодом культури. Моделлю для Симфонії Л. Беріо послужила Друга симфонія (1888–1894) Г. Малера, як свідчать характер парних частин, безпосередні та опосередковані смислові і тематичні зв'язки, функція фіналу-узагальнення тощо. Тому можна говорити про певну заданість творчого мислення, його неминучу обумовленість нормами музичного минулого.

При розгляді п'ятичастинної Симфонії Л. Беріо в аспекті символізації виникає необхідність звернутися й до такого явища, як міф. На перший погляд, це аргументується присутністю в її тексті мотивів бразильської міфології, цитат із праць К. Леві-Стросса, присвячених

структурному аналізу міфу, творів Дж. Джойса, чиє ім'я пов'язане з «міфологічним» романом ХХ століття. Проте наявність у Симфонії міфологічних мотивів має не стільки зовнішньо-атрибутивний характер, скільки стає своєрідним «ключем» до прочитання її художнього задуму, оскільки міф є ідеальним зразком символу. Отже, композиційно-драматургічні особливості Симфонії італійського митця, що пов'язуються з міфомисленням, визначають: принцип моделювання; дифузність часу, завдяки чому виникає «безчасний» світ музики, в якому минуле, сьогодення та майбутнє вільно перетинають власні кордони; циклічність як втілення ідеї кругообігу; прийом роз'яснення тощо.

Кульмінаційною точкою при застосуванні композитором принципу моделювання світу музичної культури через порушення лінійного розгортання часу, прийому роз'яснення тощо стає третя, центральна, частина Симфонії. Використовуючи провідну тему аналогічної частини малерівського твору, композитор-новатор нанизує на неї безліч цитат, які охоплюють досвід європейської культури, починаючи від Й. С. Баха й закінчуючи А. Пуссером та К. Штокгаузенем. При цьому багато з них не виокремлюються зі звукового контексту, але коментуються у вокальних партіях³. Л. Беріо переосмислює важливу якість музики скерцо австрійського композитора, яка через нескінченний рух із численними мотивами, що виникають нібито «нізвідки», створює відчуття ірреального, гри уяви. У його трактовці ця властивість першоджерела набуває характеру своєрідного *perpetuum mobile* пам'яті культури. Тільки пам'ять здатна в одну мить поєднати несумісні реалії – минуле та майбутнє, яким є музична творчість другої половини ХХ століття по відношенню до «першооснови», – у «поточному» теперішньому.

Композитор по-новому осмислює також інші особливості скерцо Г. Малера, зокрема форму його тріо. На композиційному рівні в ньому

³ Наприклад, коли цитуються фрагменти зі скрипкових концертів А. Берга та Й. Брамса, виникає діалог двох басів: «*Це, мабуть, скрипковий концерт*»; другий бас відповідає: «*Два скрипкових концерти*».

наявна ідея кругообігу, що дозволяє Л. Беріо розповсюдити цю універсальну рису міфосвідомості на різні рівні свого твору: від структурних закономірностей всередині частин до циклу в цілому. Зокрема, наприкінці другого такту I частини кристалізується співзвуччя *c-es-g-h*, яке стає вихідним моментом другого «кола» розвитку (1-й розділ форми) і завершує згодом всю частину. До нього «стягується» весь рух і наприкінці Симфонії. Так само флейтова тема з коди I частини потім «відкриває» фінал і завершує цикл. Відчуття замкнення кола посилюється викладом матеріалу попередніх частин нібито «назад», через це розгорнутий раніше часопростір «згортається».

Аналогічні «кола» розвитку визначають логіку формотворення в IV частині, яка базується на чотирифазному становленні однієї музичної думки. Різноступеневе нашарування нових тонів на вихідний мікроелемент *des¹-es¹* сприяє розширенню звукового простору, викликаючи асоціації з колами, що розходяться на воді. Цікаво, що певна подібність виявляється в розташуванні цитат у III частині.

У орієнтації Л. Беріо не на архетип симфонії, а на одну з індивідуально-стильових моделей, представлену Другою симфонією Г. Малера, велику роль відіграв не тільки його пієтет перед австрійським композитором, але й творчість самого майстра, який був взірцем і для всіх представників Нововіденської школи. Вона припала на добу дестабілізації = формування, що визначило її особливі якості: увібравши досвід попередньої культури, симфонізм Г. Малера передбачив багато властивостей мислення XX століття. У цьому сенсі «теперішній» час його симфоній містить минуле та майбутнє одночасно. Це стає зрозумілим крізь призму симфонічного досвіду Л. Беріо (переоцінка цінностей) і підкріплюється роздумами англійського музикознавця, вченого з ґрунтовним досвідом у царині сучасної гуманітарної науки, Д. Осмонда-Сміта (*David Osmond-Smith*) (McKay, 2007). Дослідник, зокрема, вважав, що саме діахронічність структури малерівського скерцо дозволила італійському композитору взяти його як канву для центральної частини своєї симфонії майже у повному вигляді; цю думку він унаочнив шляхом порівняння:

«...структура Леві-Стросса в основному синхронічна і може бути представленою тільки у лінійній формі, як у тексті його книги, за допомогою тривалого процесу крос-референції» (Osmond-Smith, 1981: 247). Нагадаємо, що крос-референцію у лінгвістиці розглядають як «репрезентацію того факту, що окремі одиниці найменування стосуються одного й того ж об'єкта» (Palek, 1968: 20).

Не розширюючи далі аналітичних спостережень, зауважимо, що вибрані композитором тексти, так само як і назва II частини «*O, King*», висвітлюють вічну тему мистецтва – тему життя та смерті. Водночас Симфонія Л. Беріо опинилася в руслі пошуків багатьох авангардно налаштованих композиторів і визначила розвиток такого стильового явища, як полістилістика.

Висновки.

Узагальнюючи наведені теоретичні та аналітичні рефлексії, наголосимо, що напрямки, за якими проблема переоцінки цінностей може розглядатися, є досить різноманітними. Серед них як одині з актуальних постає вивчення переоцінки цінностей, яка відбувається у суспільній свідомості; проте необхідність розширення кола знань та залучення категоріального апарату з різних наукових сфер далеко відводить від власне музикознавчих проблем. Таке завдання може бути успішно реалізованим лише в рамках колективного дослідження. Особливим предметом розгляду може стати критичне судження, його ціннісні орієнтири, оціночні критерії, об'єктивні фактори, що зумовлюють функціонування актуальної шкали оцінок. Однак критика є одним з окремих проявів суспільної свідомості, тому науковці стикаються з необхідністю вирішення аналогічних завдань. Проблему можна спроектувати на буття музичного жанру, конкретного твору в контексті історично змінюваних епох; одну зі складових художнього цілого (від сюжетно-образних ліній до елементу мовної системи).

Водночас історична практика доводить, що *переоцінка цінностей є родовою властивістю творчого мислення*, оскільки його розвиток безпосередньо пов'язаний із *процесом переосмислення* накопиченого

досвіду. У свою чергу, цей процес дозволяє зрозуміти діалектику минулого, сьогодення і майбутнього у творчій свідомості та композиторській практиці.

ЛІТЕРАТУРА

- Буніятова, І. (2000). Терміни «паратак西斯» і «гіпотак西斯» в контексті еволюції мовних систем. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія: Мовознавство*, 1, 7-12. URI: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/22191>
- Ду Лін. (2022). Версії «Мазепи» П. Чайковського крізь призму ціннісної теорії культури. *Аспекти історичного музикознавства*, 29, 105–119. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.06>
- Кавалджиев, Л. (1970). Целостността в музикалната еволюция: Три методологически модели. *Проблеми на изкуството*, 3, 41–48.
- Мізітова, А. (1986). До проблеми оціночних критеріїв. *Музика*, 6, 4–5.
- Мутафов, Е. (1980). *Сыпоставки в изкуството*. София: Наука и изкуство.
- Оболенська, М. (2025). Ціннісно-стильовий аналіз в музичному мистецтві. У: Шаповалова, Л. В., Ніколаєвська, Ю. В. (Ред.), *Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація* (сс. 289–310). Харків: [Факт].
- Оболенська, М. М. (2017). *Фортепіанна творчість Луї В'єрна в аспекті ціннісної теорії стилю*. (Автореф. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет імені І. П. Котляревського. Харків.
- Романюк, І. (2025). Контонація в кобзарсько-лірницькому виконавстві: ціннісно-семантичний аналіз. У: Шаповалова, Л. В., Ніколаєвська, Ю. В. (Ред.), *Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація* (сс. 113–148). Харків: [Факт].
- Arntz, M. (2003). Riemann, Karl Wilhelm Julius Hugo (Pseudonym Hugibert Ries). In *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Bd. 21, (S. 592–594). Berlin: Duncker & Humblot. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118600877.html#ndbcontent>
- Engel, J. M. (2005). *Klangkomposition als postserielle Strategie: György Ligetis Mikropolyphonie und Helmut Lachenmanns musique concrète instrumentale*. (Magisterarbeit). Universität Lüneburg. Lüneburg. https://laudioll.de/proaudio/pdfs/texte/engel_klangkomposition.pdf
- McKay, N. (2007, June 23). David Osmond-Smith. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/news/2007/jun/22/guardianobituaries.obituaries1>

- Osmond-Smith, D. (1981). From Myth to Music: Lévi-Strauss's "Mythologiques" and Berio's "Sinfonia." *The Musical Quarterly*, 67(2), 230–260. <http://www.jstor.org/stable/741994>
- Palek, B. (1968). *Cross-reference. Study from hypersyntax*. Praha: Universita Karlova.
- Symbol. (1967). In W. Gurlitt & H. H. Eggebrecht (Hg.), *Riemann Musiklexikon in drei Bänden*, Bd. 3: Sachteile, (S. 921–923). Mainz: B. Schott's Söhne.
- Ukrainian musicological school. (2024, 2 грудня). Лекція «Аксіологія і праксеологія як нові дисциплінарні відгалуження у сфері мистецтвознавчої науки». *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=bQtBoR0DyJo&t=510s>
- Ukrainian musicological school. (2025, квітень 8). Круглий стіл «Ціннісний світ музики та смислові потреби сучасної культурної дійсності». *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=9eGI_2LRbgE

REFERENCES

- Arntz, M. (2003). Riemann, Karl Wilhelm Julius Hugo (Pseudonym Hugibert Ries). In *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Vol. 21, (pp. 592–594). Berlin: Duncker & Humblot. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118600877.html#ndbcontent> [in German]
- Buniatova, I. (2000). The terms "parataxis" and "hypotaxis" in the context of the evolution of language systems. *Scientific notes of the Ternopil State Pedagogical University. Series: Linguistics*, 1, 7–12. URI: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/22191> [in Ukrainian].
- Du Lin. (2022). Versions of P. Tchaikovsky's "Mazepa" through the prism of the value theory of culture. *Aspects of historical musicology*, 29, 105–119. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.06> [in Ukrainian].
- Engel, J. M. (2005). *Klangkomposition als postserielle Strategie: György Ligetis Mikropolyphonie und Helmut Lachenmanns musique concrète instrumentale [Sound composition as a post-serial strategy: György Ligeti's micropolyphony and Helmut Lachenmann's instrumental musique concrète]*. (Master's thesis). Universität Lüneburg [University of Lüneburg]. Lüneburg. https://laudioll.de/proaudio/pdfs/texte/engel_klangkomposition.pdf [in German].
- Kavaldzhiev, L. (1970). Tselostnostta v muzykalnata evoliutsiia: Tri metodologicheski modeli [Integrity in musical evolution: Three methodological models]. *Problemi na izkustvoto [Problems of Art]*, 3, 41–48 [in Bulgarian].
- McKay, N. (2007, June 23). David Osmond-Smith. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/news/2007/jun/22/guardianobituaries.obituaries1> [in English].

- Mizitova, A. (1986). On the problem of evaluation criteria. *Music*, 6, 4–5 [in Ukrainian].
- Mutafov, E. (1980). *Sypostavki v izkustvoto [Comparisons in art]*. Sofia: Nauka i izkustvo [in Bulgarian].
- Obolenska, M. (2025). Value-stylistic analysis in musical art. In Shapovalova, L. V., Nikolaievska, Yu. V. (Eds.), *Cognitive musicology: Analysis and interpretation* (pp. 289–310). Kharkiv: [Fakt] [in Ukrainian].
- Obolenska, M. M. (2017). *Louis Vierne's piano works in the aspect of the value theory of style*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Osmond-Smith, D. (1981). From Myth to Music: Lévi-Strauss's "Mythologiques" and Berio's "Sinfonia." *The Musical Quarterly*, 67(2), 230–260. <http://www.jstor.org/stable/741994> [in English].
- Palek, B. (1968). *Cross-reference. Study from hypersyntax*. Prague: Charles University [in English].
- Romaniuk, I. (2025). Contonation in kobzar and lirnyk performance: Value-semantic analysis. In Shapovalova, L. V., Nikolaievska, Yu. V. (Eds.), *Cognitive musicology: Analysis and interpretation* (pp. 113–148). Kharkiv: [Fakt] [in Ukrainian].
- Symbol. (1967). In W. Gurlitt & H. H. Eggebrecht (Eds.), *Riemann Musiklexikon in drei Bänden [Riemann Music Lexicon in three volumes]*. Bd. 3: Sachteile [Vol. 3: Subject parts], (pp. 921–923). Mainz: B. Schott's Söhne [in German].
- Ukrainian musicological school. (2024, December 2). Lecture "Axiology and praxeology as new disciplinary branches in the field of art studies". *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=bQtBoR0DyJo&t=510s> [in Ukrainian].
- Ukrainian musicological school. (2025, April 8). Round table "The value world of music and the semantic needs of contemporary cultural reality". *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=9eGI_2LRbGE [in Ukrainian].

Adilia Mizitova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
Professor at the Department of Ukrainian and Foreign Music History
e-mail: adilya.misitowa@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-7859-0870

Axiology and musicology: on the problem of the reassessment of values

Statement of the problem. *The creative practice of the 20th century actualized the axiological approach to the artefacts of musical culture. Under such conditions, the theoretical understanding of the problem of the reassessment of values, which determines the peculiarities of the composer's thinking of that time, acquires a special importance.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *Solving problems regarding the specifics of the relationship between axiology and musicology, revealing the relationship between the historical development of music and the process of the reassessment of values is based on the principle of historicism, a comprehensive approach, and determines the purpose and novelty of the article.*

Research results. *The multidirectional trends in the music of the last century contributed to the discovery of the dia-synchronic nature of artistic thinking. This means the presence in a single section of musical culture of various genre and style models that have formed during its historical path. In the process of the reassessment of values, two sides are distinguished. One of them is projected onto the system of functioning of art in a specific historical society. The other is determined by the functioning of art, in particular the musical one, in the context of its own history. The reassessment of values is inherent in certain stages of development of music as a hierarchical system. If we look at them from the standpoint of the stage-based approach, we will reveal the abruptness of the change of phases and the typical nature of the reassessment of values in the course of destabilization. The stage of the destabilization / reassessment of values is accompanied by the process of symbolization. Symbolization comes "from within" art, as a result, "hidden places" of artistic experience arise, which ultimately constitute the genetic code of culture in a fixed form. It manifests in various forms, which have different relationships with the composition itself. A definition of the concept of "symbol" has been given. The consideration of L. Berio's *Symphony* in the proposed aspect indicates the signs of mythological thinking and connections with the genre tradition.*

Conclusion. *The directions of considering the problem of the reassessment of values are quite diverse: social consciousness; critical judgment; the existence of a musical genre, a specific composition in the context of historically changing eras, etc. For musicology, one of the urgent tasks is to understand the composer's creativity in its historical diversity. The reassessment of values is a generic property*

of creative thinking, since its development is associated with the process of rethinking the accumulated experience, and allows us to understand the dialectics of the past, present and future in the creative consciousness and composer's practice.

Keywords: *axiology; musicology; history of music; reassessment of values; dia-synchronism; stage-based concept; symbolization; symbol; mythological thinking; genre-style model; L. Berio's Symphony.*

*Стаття надійшла до редакції 8.10.2025,
рекомендована до друку 10.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

УДК 78.071.(436)(092):782

DOI: 10.34064/khnum2-41.02

Рощенко Олена Георгіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
 доктор мистецтвознавства, професор,
 кафедра історії української та зарубіжної музики
 e-mail: elena.roshenko@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0002-6048-6335

Сакральний хронотоп «Le nozze di Figaro» В. А. Моцарта

Мета цієї статті – визначити ознаки сакрального хронотопу *commedia per musica* В. А. Моцарта «Le nozze di Figaro ossia la folle giornata» – продиктована необхідністю сучасного перегляду тлумачення змісту опери як профанного й безпроблемного, розкриття зашифрованого в ній сакральнo-міфологічного змісту. Встановлення ознак оперного міфу в комічній опері генія музики реалізує можливість її усвідомлення з позицій концепції У. Еко (2009) щодо тлумачення витвору мистецтва як *opera aperta*, відкриваючи нові дослідницькі обрії, зокрема уможливаючи висновок про міфотворчість як жанрову ознаку опери як такої. Наскрізний міфологічний підтекст, сакральний часопростір, ініціальна сутність весільного ритуалу, взаємодія ознак доцентровості і відцентровості, наявність бінарних опозицій, перехрестя властивостей солярного, лунарного, близнюкового міфів, міфу про провиденціального сонячного малюка, міфологем палацу / храму (відповідає архетипу *axis mundi*), помсти, Божого суду і дива дозволяють тлумачити *commedia per musica* В. А. Моцарта як оперний міф. Умовою метаморфози персонажів постає їх проходження крізь «горнило перевтілення», функції якого в жанровому просторі комічної опери виконують повсякденні речі (крісло, двері, вікно, альтанка), що виступають у якості символічного «порталу», який допомагає переміщенню героїв до карнавалізованої реальності *Komödie als Drama*. Поширення міфотворчої складової на комічну оперу дозволяє дійти висновку: міфотворчість набуває значення жанрової природи *opera scenica*, розширюючи предметні обрії міфоперології.



Ключові слова: *сакральний хронотоп; міфологіка; міфооперологія; commedia per musica; сакральне та профанне; карнавал; гра; ініціальний обряд; метаморфоза; бінарний архетип.*

Постановка проблеми.

Традиційно «*Le nozze di Figaro ossia la folle giornata*» (1785) вважається найуспішнішою і найменш проблемною з опер В. А. Моцарта, як зазначає зокрема, Джуліан Раштон /*Julian Rushton* (Rushton, 2002). Така упереджена думка, здавалося б, від початку заперечує можливості оригінального наукового осмислення цього шедевр. Попри сталу впевненість щодо того, що зміст моцартівської *commedia per musica* цілком розкривається через добре відомі карколомні перипетії, опері властиві сенси, що довгий час залишалися прихованими від пильного ока науковців, які звикли бачити в ній лише пригодницький, розважальний, відверто зухвало-комедійний зміст. Семантичні ряди моцартівської музичної драми охоплюють смисли, розпізнання яких потребує занурення в історико-культурні пласти, надійно приховані під шаром блискучого бурлеску і сонячного гумору. **Актуальність** теми дослідження зумовлена необхідністю сучасного перегляду тлумачення змісту опери В. А. Моцарта «*Le nozze di Figaro ossia la folle giornata*» як профанного й безпроблемного, розкриття властивого їй зашифрованого сакрального змісту.

Наукова новизна дослідження полягає у встановленні ознак сакрального хронотопу й оперного міфу в комічній опері генія музики, що відкриває можливість її усвідомлення як втілення концепції У. Еко (Еко, 2009) щодо тлумачення витвору мистецтва як *opera aperta*.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Залучені до нашої розвідки наукові праці доречно розподілити на напрями, відповідно до поставленої і розкритої в них проблематики. До першого напрямку належать роботи, де розглядаються питання вивчення властивостей музичного театру (Самойленко, 2010) та опери В. А. Моцарта «*Le nozze di Figaro*» (Rushton, 2002); до другого – публікації, у яких установлюються ознаки сакрального хронотопу

(Eliade, 1991; Rank, 1973; Dundes, 1997), зокрема двійництва (Долга, 2022); до третього – роботи, що підіймають питання жанрових властивостей комедії (Волкова, 2001), карнавального світовідчуття (Лихоманова, 2001), закономірностей ігрового мислення (Мід, 2000; Фрасинюк, 2021; Rank, 2021), які були задіяні з метою встановлення масштабів впливу означених явищ на художній зміст опери В. А. Моцарта.

Мета статті – визначити ознаки сакрального хронотопу в опері В. А. Моцарта «*Le nozze di Figaro*».

Методологія дослідження. У роботі застосовано методи, які сприяють розкриттю міфологічних змістів *commedia per musica* В. А. Моцарта: *герменевтичний*, що передбачає розшифровку закодованих в опері міфологічних підтекстів; *метод деконструкції*, уведений для переосмислення змісту опери внаслідок руйнування стереотипів сприйняття та переходу до його сакральної інтерпретації; *аналітично-філософський*, оснований на логічному і структурно-семантичному підходах, – для встановлення засобів міфологізації оперного змісту; *екстраміфологічний* аналіз, що сприяє виокремленню системи міфосюжетів і міфологем в оперній цілісності; *міфолого-символічний* аналіз, призначений для встановлення ознак сакрального хронотопу в «*Le nozze di Figaro*» В. А. Моцарта.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Маючи зовнішні ознаки комедії – «легкий сюжет», розважальність, «буфонадність ситуацій та характерів», показ «прози повсякденного життя», прикмети «комедійної боротьби», наявність «недоладних хитрощів», «помилкових оцінок» (Волкова, 2001: 260), – опера В. А. Моцарта містить ряд підтекстів, що мають приховані значення. Як приклад *підтексту привілеїв* (характеризується незбіжністю масштабів знань, якими на певному етапі розвитку дії володіють персонажі) наведемо сцену суду з третьої дії опери, коли повернення Сюзанни приводить до сцени ревнощів, викликаной обіймами Фігаро і Марцеліни, у якій покоївка Графині все ще бачить не свекруху,

а конкурентку. Що стосується *підтексту Double speak* (визначається навмисним спотворенням / маскуванням змісту семантичних одиниць), то він репрезентований, наприклад, у дуеті Сюзанни та Марцеліни з першої дії, де за удаваним обміном люб'язностями приховується купа образливих докорів.

Однак, окрім фрагментарно оформлених підтекстів, оперну драматургію *commedia per musica* вирізняє *наскрізний підтекст*, що, розвиваючись синхронно-діахронно у «контрапункті» до «видимого» текстового «полотна» музичної драми, надає непередбачуваності і, поруч із тим, закономірності розгортанню оперних подій і змістів. Завдяки наскрізному підтексту, оперна драматургія, починаючи з експозиції і до фінального розв'язання суперечностей, розгортається під знаком протистояння / взаємодії сакрального і профанного планів розвитку. Фази зіткнення сакрального і профанного відповідають етапам становлення конфлікту в драмі. При цьому профанний часопростір у *commedia per musica* В. А. Моцарта (яку також прийнято визначати як *opera buffa*) перетворюється на сакральний, що дозволяє побачити в опері ознаки міфологічної картини світу, поданої в ігровій карнавалізованій формі. У підсумку *commedia per musica* набуває не тільки ознак музичної драми, але й оперного міфу.

Яким же чином в опері «Весілля Фігаро», насиченій численними проявами комічного (від жарту – до іронії і гротеску), уможливлено існування сакрального хронотопу, який характеризують нескінченність часу і простору, повсюдність священного центру, постійна метаморфоза, наявність міфосюжетів, міфомотивів, міфологем, хоча б і трансформованих у контексті комедійного змісту твору доби пізнього Просвітництва? Яким чином властивості сакрального часопростору відображуються в інтонаційній драматургії комічної опери, сприяючи перетворенню уявлення про *commedia per musica* В. А. Моцарта як вираз переможної профанності на оперний міф?

Сакральний хронотоп *commedia per musica*, закодований під профанний, функціонує як поле взаємодії типів міфомислення: *весілля як свято*, пов'язане з ритуалом – дієвим аналогом міфу, має ініціальний

зміст, зумовлений порядком і призначенням обряду, божественним покровительством і батьківським благословенням. Весілля базоване на дії метаморфози – закону логіки міфу, що передбачає зміну функцій (а відповідно, й імен) нареченого та нареченої, які наприкінці обряду, після проходження фази ритуальної смерті, перетворюються з юнака і дівчини на чоловіка й жінку. Обрядово-ритуальна смерть в ініціальному обряді – невід’ємна передумова нового народження / відродження. Смерть нареченої як дівчини означає її народження як жінки; ритуальна смерть нареченого є одночасно його народженням як чоловіка, знаходячи відображення у зміні імен-функцій героїв обряду-метаморфози. Міфологіка весілля підкорює всі шари оперного змісту, переакцентовуючи дію, зміщуючи фокус із профанного на сакральне. Рятівна провіденційність весільного ритуалу підтримується божественними покровителями (Гіменеєм і Герою у давньогрецькій міфології), які долають злий намір позасакрального оточення.

Структуру весільного свята – основу хронотопу опери В. А. Моцарта як міфологічного дійства – вирізняє **доцентровість**. Палац Графа з пристанища світських розваг перетворюється на храм (або аналог храму), що, на кшталт світової гори або світового дерева, має ознаки *axis mundi* (світової осі), оскільки саме тут має відбутися і відбувається головна подія опери – весілля як священнодійство. Пронизуючи часопросторові виміри оперної дії (її верх, середину і низ; минуле, сучасне, майбутнє), палац / храм набуває ознак повсюдності у структурі оперної дії як її сакральний центр. Коли безумство дня змінює загадково-втаємничена мудрість ночі, у її потойбіччі конфлікт *комедії* як *драми* спочатку набуває нової сили, а потім знімається через гармонізацію суперечностей.

На протидію доцентровості, в опері діють і **відцентрові сили**, що розсіюють, децентралізують міць сакрального хронотопу. Як прояв відцентрових сил постає спроба змістити (замінити) героїв весільного хронотопу (насамперед головних учасників шлюбної ініціації – Фігаро і Сюзанну) персонажами, віддаленими від сакрального центру і наближеними до профанного виміру опери. Якщо Фігаро одноразово

зазнає нападу з боку представників профанного хронотопу (у сцені суду, який зобов'язує героя побратися з Марцеліною з метою компенсації грошового боргу), то Сюзанна – предмет особливої уваги з боку Графа – постійно перебуває у небезпеці витіснення за межі сакрального (весільного) хронотопу. Перебуваючи під впливом і покровительством Графа, ряд оперних героїв приєднується до ініційованого Альмавівою процесу трансформації сакрального хронотопу і складу весільної пари Фігаро – Сюзанна, які символізують ідею обоюдного кохання. Згідно з підступними планами десакаралізації весільного хронотопу, місце нареченої має зайняти Марцеліна – володарка грошового контракту, втілення ідеї шлюбу за розрахунком, профанного світоустрою. Відзначимо, що заміна учасника весільної пари передбачає неминучу руйнацію структури сакрального хронотопу і подальше побудування на його уламках профанного часопростору (шлюбу на основі судового закону). Отже, з активізацією відцентрових сил пов'язане розгортання міфологеми помсти, націленої на десакаралізацію (профанацію) весільного хронотопу *commedia per musica*.

Протистояння доцентрових і відцентрових сил відбувається внаслідок *паралельного розвитку декількох інтриг*, спрямованих і на зміцнення, і на руйнацію сакрального хронотопу. Починаючи з № 3 (1 дія) – Каватини Фігаро, протистояння доцентрових і відцентрових сил проходить етапи розвитку в дії драми – від експозиції до кульмінації конфлікту і розв'язки. Як пробудження відцентрових (профанних) сил, які бажають зруйнувати сакральний хронотоп, постає речитативна сцена Бартоло і Марцеліни, які планують зірвати одухотворене коханням весілля безпосередньо в день свята. В Арії «*La vendetta*» (*Allegro con spirito*, № 4) Дон Бартоло вмотивовує жорстокість безжальної помсти, націленої на скасування весілля «*il birbo Figaro*». Для мстивого доктора скасування весілля Фігаро має значення своєрідної компенсації за давню образу. Від словесного поєдинку *alte Jungfer* (старої діви) і *Jungfrau* (юної діви) – Марцеліни і Сюзанни (претенденток на роль нареченої Фігаро), через який втілюється тема

протистояння доцентрових і відцентрових сил, до розвитку весільної дії долучаються жіночі образи. Кульмінацією протистояння стає сцена суду (переходить з фіналу другої дії до третього акту): Марцеліна, претендуючи на руку Фігаро, отримає судову підтримку, а маску «неупередженого» судді приміряє Граф, зацікавлений у поразці Фігаро. Утім саме сцена суду набуває значення «зняття конфлікту» завдяки розкриттю таємниці народження Фігаро і його визнанню як сина шляхетних батьків.

Значну роль в організації оперного хронотопу відіграє *поетика агону* – виразу боротьби / змагання / гри, що набув структурно-змістового значення у трагедії та комедії античності. Сценічна дія опери Моцарта розпочинається з *агоналії* (дуєт Сюзанни і Фігаро, № 1) – протистояння жіночого і чоловічого розумінь підготовки до шлюбу: наречена занурена у самоспоглядання, наречений вимірює шлюбний часопростір. Розташування дуєтної сцени Сюзанни і Фігаро відповідає традиції розміщення агоналій на початку драми. Подальші оперні агоналії побудовані на протистоянні сакрального і профанного начал організації хронотопу.

Протистояння протилежних законів організації хронотопу зумовлює *антиномічність оперної дії*. Перша пара антиномій передбачає протистояння двох «логік»: весілля за законом кохання протистоїть шлюбу «за контрактом». Друга пара антиномій зумовлена протиставленням уявлень про право: феодальному «праву першої ночі» протистоїть абсолютне право захищеного вищими силами кохання.

Сакральний хронотоп *commedia per musica* В. А. Моцарта побудований на взаємодії властивостей *солярного і лунарного міфів*. Із солярним міфом, що охоплює першу-третю дії музичної драми, в опері «сонячного генія» пов'язується експозиція, зав'язка, кульмінація, перша фаза конфлікту та його розв'язання. До лунарного міфу, що розгортається в четвертій дії на кшталт своєрідної *fastnachtsspiel* (карнавальної нічної вистави), належить друга фаза конфлікту, передумови якої склалися в солярному міфі. Тут розкривається природа «нічного генія» В. А. Моцарта. У темряві ночі, всевладність якої

підкреслена, наприклад, у таких репліках Фігаро, як «*Es ist Nacht*» («Це – ніч»), розташованої перед початком № 23, «*Die Nacht ist dunkel*» («Ніч темна») з № 26 – Речитативу і Арії «*Ach! Öffnet eure Augen!*» («Ах, відкрийте ваші очі!»), виникають і виправляються помилки, загострюються і долаються сумніви. Підсумкова кульмінація лунарного міфу приводить до благополучної фінальної розв'язки, у якій сакральному весільному хронотопу ніщо не загрожує. Перехід від солярного до лунарного міфу відбувається в річищі всевладної метаморфози, що вирізняє міфотворчу природу *commedia per musica*. Таким чином, в основу конструкції світобудови в опері В. А. Моцарта закладено властивий міфу *принцип загальних бінарних опозицій* (Dundes, 1997: 45), *раціоналізм* якого прихований під видимістю хаотичної метушні безумного дня.

Бінарний архетип у *commedia per musica* проявляється також у формуванні / руйнуванні сакрального хронотопу за типом близнюкового міфу – породження міфу солярного. **Близнюковий міф** – найдавніший правиток двійництва, що виник ще в міфологічні часи і постає у значенні архетипу, з якого пізніше утворюються інші типи множинних тлумачень двійників у мистецтві. Співвідношення інтенцій героїв близнюкового міфу відповідає типу двійників як близнюків, які «доповнюють один одного» (Долга, 2022: 297) і взаємодіють як *брат / ворог* (Rank, 1973: 91), і має характер суперництва, розкриваючи зіткнення креативних і деструктивних сил: адже один із «братів» у прадавньому міфі має функцію утворювача світобудови, а інший – її руйнівника. З героїв міфу творення двійники, що відповідають типу *брат / ворог*, трансформуються в персонажів творів мистецтва, у яких варіативно діє принцип бінарної опозиції. В опері В. А. Моцарта, створеній у добу помежів'я, коли орієнтований на Просвітництво класицизм сповнювався передчуттями романтизму (преромантизм), принцип двоїстості набув оригінального втілення у розкритті ідеї суперництва, що спалахує між героями. Тут спостерігається своєрідне відтворення головного мотиву близнюкового міфу, що розкривається на основі дії принципу взаємовідображення. Якщо

Фігаро постає як деміург весільного (тобто сакрального) хронотопу, то Альмавіва (криводзеркальне відображення креативного «брата») – як його руйнівник; якщо Фігаро має функцію руйнівника профанного часопростору, то Альмавіва – його влаштовувача. Таким чином, до міфологічного типу двійників *брат / ворог* в опері В. А. Моцарта долучається і такий тип двійникового співвідношення, як «я» та «інше я» («*alter ego*») (Rank, 1973: 87).

Крім впливів солярного, лунарного і близнюкового міфів, в опері спостерігаються також ознаки поданого у згорненому (концентрованому) вигляді *міфу про провіденціального сонячного малюка*. Попри смертельну загрозу, міфологічний герой має витримати випробування, що випали на його долю в дитячому віці, і повернутися з небуття до життя (нерідко вже в дорослому віці), щоби здійснити призначену йому місію. Раптове знайдення батьків, відкриття шляхетного походження Фігаро у сцені суду (третій акт) унеможливорює заплановану Графом руйнацію сакрального хронотопу, повертаючи оперну дію на весільні кола. Наявність ключових сюжетних положень міфу про провіденціального сонячного малюка, викрадення (втрата) якого репрезентована в наративній, тоді як його повернення / визнання у дорослому вигляді – у сценічній формі, зумовлює можливість тлумачити ці події як відтворення ключових сюжетних перипетій міфосюжету.

Розподіл героїв опери на головних, другорядних і третьорядних визначається ступенем їх втягнення у святкову атмосферу весілля. Перше коло головних героїв опери складають ті, які утворюють архетип весільної пари – наречений і наречена (*парне ампула весільного подружжя*). Архетипу весільної пари відповідають Фігаро і Сюзанна, які залишаються вірними хранителями парного ампула протягом усієї оперної дії (включаючи й окремі карколомні «зигзаги» інтриги). На «березі» подружнього кохання чекає на свою пару і вірна Розіна, до якої, пройшовши шлях трансформації, що пролягав по всій смисловій «кривій» опери, повертається Граф, завдяки чому парне ампула весільного подружжя відновлюється. До другого кола слід

віднести персонажів, які постають як дублі ведучих носіїв імен-функцій «наречений-наречена», поступово підключаючись до втілення парного амплуа, проходячи шлях від профанного до сакрального хронотопу. Принцип багаторазового дублювання парного амплуа весільного подружжя посилює ігрову природу сакрального хронотопу опери. Як дублі центральних весільних пар (Фігаро – Сюзанна, Граф – Графиня) до весільної кавалькади поступово долучаються Бартоло та Марцеліна, Керубіно й Барбаріна, виходячи у друге коло оперних персонажів. Завдяки принципу дзеркальності (прояву гри!), виникає ефект *примноження* весільного хронотопу. Що стосується Антоніо, Базиліо і Курціо, які утворюють третє персонажне коло, то, не маючи весільної пари, вони виконують мінімізовану роль у сакральному хронотопі, подекуди вторгаючись у його цілісність із царини профанного.

Умовою перетворень персонажів, зміни властивих їм амплуа постає подолання випробувань, аналогічних проходженню крізь *горнило перевтілення*. У функції «горнила перевтілень» на різних етапах розвитку *комедії як музичної драми* постають здебільшого повсякденні предмети: **крісло**, навколо якого відбувається гра-війна «за трон» між королем (Графом) і пажем (різновидом амплуа блазня); **двері** до кабінету в алькові Графині, з яких замість очікуваного чоловіка виходить жінка (Сюзанна); **вікно**, з якого вистрибує Керубіно, опиняючись в іншій дійсності, беручи на себе відповідальність за порушений порядок; це також нічна **альтанка**, у таємничості якої відбуваються прикінцеві перевтілення героїв. Повсякденні, здавалося би, предмети за умови надання їм функції сполуки між світами виконують роль своєрідного **порталу**, проходження крізь який означає переміщення до іншої – карнавалізованої – реальності, що уможливується завдяки міжперсонажній травестії. Як своєрідний «портал» до сакрального хронотопу постає і сцена суду (третя дія), де відбувається найбільш масове переродження персонажів *Komödie als Drama*. Саме тут утворюються нові репрезентації парного весільного архетипу «наречена / наречений»: Марцеліна – Бартоло, Барбаріна – Керубіно, завдяки яким посилюється сакральний хронотоп опери.

Стадію перетворення, що відбувається завдяки проходженню героя / героїні крізь «горнило перевтілення», зазнають лише ті *персонажі, яких слід віднести до розряду обраних*: Фігаро, Сюзанна, Граф, Розіна, Бартоло, Марцеліна, Керубіно, Барбаріна. Натомість Антоніо, Дон Базиліо і Курціо таких «переходів крізь портал» не зазнають: перебуваючи у межах однієї реальності, вони залишаються носіями одного оперного амплуа. Що стосується подальшого розподілу оперних персонажів, які проходять крізь «горнило перевтілення», то їх потрібно диференціювати на таких, які лише одноразово опиняються з іншого боку реальності, і на таких, які долають цей бар'єр неодноразово. «Порталопроходцями», які багаторазово проходять крізь «мідні труби» перевтілення, є Фігаро, Сюзанна, Граф, Розіна, Керубіно; одноразове геройство «проходження крізь портал» назустріч власному перевтіленню здійснюють Бартоло, Марцеліна та Барбаріна.

Сцена суду, що відбувається у весільно прикрашеній залі (в першу сцену третього акту вводить заключний епізод Фіналу другого), має значення драматургічного центру оперної дії, де роль «горнила перевтілення» проявляється особливо вагомим. Сцена суду посідає центральне місце в опері, постаючи водночас її кульмінацією, що має стосунок до розгортання солярного міфу, а також веде і до розв'язки драми. Тут взаємодіють *два варіанти міфологеми суду* – людського (неправедного) і Божого – вищого, істинного, справедливого. Здавалося би, програш Фігаро (а разом з ним і руйнація сакрального універсуму) є неминучим: у профанному світі над неспростовністю завіреного підписами контракту смертний є безсилим. Міфологема *дива* у вигляді доленосного вторгнення вищих сил (визнання викраденого сина, що немовби «включає» механізми перетворення) – Божого суду – приводить до переходу дії до сакрального часопростору і його торжества. Саме в сцені суду відбувається масове проходження оперних персонажів крізь «горнило перевтілення», адже цей доленосний «поріг» долають Фігаро, Марцеліна, Бартоло, а пізніше і Сюзанна. Після проходження крізь «горнило перевтілення» позиція Фігаро у сакральній реальності весілля навіть посилюється завдяки

його відповідності не тільки функції нареченого, але й провіденційного малюка; Марцеліна і Бартоло набувають функції не тільки батьків новознайденого сина, але й молодят; Сюзанна, відчувши спалах ревності, переживши стан розпачу, повертається до свого наскрізного амплу нареченої. Граф, який під час усієї сцени суду відчував себе справедливим непереможним суддею, пройшовши крізь «ворота» перевтілення, втрачає разом із функцією судді й омріяну перемогу, що нещодавно здавалася безумовною.

Отже, у *Komödie als Drama* В. А. Моцарта своєрідно проявляються відзначені О. І. Самойленко загальні закономірності музичного театру, а саме – перебування між ритуалом та карнавалом, релігійно-храмовим дійством і профанною, повсякденною вулично-майданною дією, де сакралізований та профанний хронотопи доповнюють один одного, залишаючись не тотожними; поєднання лінійного часу «з циклічним часом, який поновлюється» (Самойленко, 2010: 410).

Висновки.

Установлення ролі наскрізного підтексту, ознак солярного, лунарного, близнюкового міфів, міфу про провіденційного малюка, міфологем суду і дива у структурі та змісті опери В. А. Моцарта «*Le nozze di Figaro*» дозволило тлумачити *commedia per musica* як оперний міф. Взаємодія типів міфу в оперній драматургії «*Le nozze di Figaro*» дозволяє дійти висновку щодо відповідності *commedia per musica* екстраміфологічній оперній цілісності, де взаємодіють декілька міфосюжетів (міфомотивів) і міфологем. Головний конфлікт у *Komödie als Drama* набуває розкриття через протистояння сакральних і профанних сил, що, стикаючись, виборюють своє право на домінування у структурі оперного часопростору. Проходження крізь **горнило перевтілення**, у значенні якого постають предмети, що пов'язують часопросторові виміри опери (зокрема, сакральний і профанний), знаменують метаморфози, крізь які проходять герої музичної комедії. Втілення парного амплу *весільного подружжя*, що варіантно дублюється, обумовлює доречність інтерпретації моцартівської *commedia*

per musica як карнавалізованого сакрального хронотопу. Поширення міфотворчої складової на комічну оперу дає підстави для висновку, що *міфотворчість набуває значення жанрової природи opera scenica*. Починаючи з «Весілля Фігаро», у комічних операх В. А. Моцарта посилюється сакральна компонента, перетворюючи їх на оперні міфи. Тлумачення комічної опери як оперного міфу розширює межі *міфооперології*.

Перспективи дослідження полягають у можливості подальшого встановлення сакральних змістів у комічних операх композиторів, які репрезентують різні історико-національні часопростори. У разі встановлення комплексу закодованих ознак сакрального хронотопу у художньому контексті ряду комічних опер уможливлується висновок про міфотворчість як жанрову ознаку опери як такої.

ЛІТЕРАТУРА

- Волкова, Л. (2001). Комедія. У кн. Волков, А. (ред.), *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* (сс. 259–261). Чернівці: Золоті литаври. URL: https://archive.org/details/leksykon_literaturoznnavstva/mode/2up
- Долга, Н. (2022). Феномен двійництва в літературі неоромантизму. *Грааль науки – Grail of Science*, 16, 293–298. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.17.06.2022.050>
- Еко, У. (2009). Відкритий твір. Форма і невизначеність у сучасних поетиках (фрагменти) [Поетика відкритого твору]. *Музична україністика: сучасний вимір*, 3. [Київ: ІМФЕ імені М.Т. Рильського]. URI: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/39408>
- Лихоманова, Н. (2001). Карнавал. У кн. Волков, А. (ред.), *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* (с. 246). Чернівці: Золоті литаври. URL: https://archive.org/details/leksykon_literaturoznnavstva/mode/2up
- Мід, Дж. Г. (2000) *Дух, самість і суспільство. З точки зору соціального біхевіариста*. (Пер. з англ. Т. Корпала). Київ: Український центр духовної культури.
- Самойленко, О. І. (2010). Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2, 399–414.

- Фрасинюк, А. Б. (2021). *Гра як діалогічний феномен у творчості Моріса Равеля*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса.
- Dundes, A. (1997). Binary Opposition in Myth: The Propp / Levi-Strauss Debate in Retrospect. *Western Folklore*, 56, 39–50.
- Eliade, M. (1991). *Symbolism of the Centre. Images and Symbols*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Rank, O. (1973). *Don Juan et Le Double: Études psychanalytiques*. (Trad. de l'allemand par le Dr S. Lautman). Paris: Payot.
- Rushton, J. (2002). Nozze di Figaro, Le ('The Marriage of Figaro'). In *Grove Music Online*, (Edited by Deane Root). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O003136>

REFERENCES

- Dolha, N. (2022). The phenomenon of duality in the literature of English neoromantism. *Grail of Science*, 16, 293–298. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.17.06.2022.050> [in Ukrainian].
- Dundes, A. (1997). Binary Opposition in Myth: The Propp / Levi-Strauss Debate in Retrospect. *Western Folklore*, 56, 39–50 [in English].
- Eco, U. (2009). Open Work. Form and Indeterminacy in Modern Poetics (Fragments) [Poetics of the Open Work]. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, 3. [Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Music and Drama]. URI: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/handle/123456789/39408> [in Ukrainian].
- Eliade, M. (1991). *Symbolism of the Centre. Images and Symbols*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press [in English].
- Frasyniuk, A. B. (2021). *The game as dialogical phenomenon in Maurice Ravel's work*. (PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy. Odessa [in Ukrainian].
- Lykhomanova, N. (2001). Carnival. In Volkov, A. (ed.), *Lexicon of General and Comparative Literary Studies* (p. 246). Chernivtsi: Zoloti litavry. URL: https://archive.org/details/leksykon_literaturoznaustva/page/261/mode/2up [in Ukrainian].
- Mead, G. T. (2000). *Mind, Self, and Society from the standpoint of a social behaviorist*. (T. Korpalo, Trans.). Kyiv: Ukrainian Center for Spiritual Culture [in Ukrainian].
- Rank, O. (1973). *Don Juan et Le Double: Études psychanalytiques* [*Don Juan and the Double: Psychoanalytic Studies*]. (Trans. from German by Dr. S. Lautman). Paris: Payot [in French].

- Rushton, J. (2002). *Nozze di Figaro, Le* ('The Marriage of Figaro'). In *Grove Music Online*, (Edited by Deane Root). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O003136> [in English].
- Samoilenko, O. I. (2010). Musical theater in dialogue with time and in the semantic space of modern culture. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2, 399–414 [in Ukrainian].
- Volkova, L. (2001). Comedy. In Volkov, A. (ed.), *Lexicon of General and Comparative Literary Studies* (pp. 259-261). Chernivtsi: Zoloti litavry. URL: https://archive.org/details/leksykon_literaturoznastva/page/261/mode/2up [in Ukrainian].

Olena Roshchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Dr. Habil. in Art Studies, Professor,
the Department of History of Ukrainian and Foreign Music,
e-mail: elena.roshenko@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-6048-6335

Sacral chronotope of “*Le nozze di Figaro*” by W. A. Mozart

Statement of the problem. Despite the prevailing confidence that the content of W. A. Mozart's opera “*Le nozze di Figaro*” is revealed through thrilling twists and turns, the article argues that *commedia per musica* possesses meanings, whose recognition requires an understanding of the layers hidden beneath the surface of burlesque and humor. The relevance of the study is due to the need for a modern revision of the interpretation of the opera's content as profane and unproblematic, and the disclosure of the sacred and mythological content encrypted in it.

Objectives, methods and novelty of the research. The purpose of the study is to identify the characteristics of the sacral chronotope in W. A. Mozart's opera “*Le nozze di Figaro*”. The scientific novelty of the study lies in establishing the features of sacral chronotope and opera myth in the comic opera of the musical genius, which opens up the possibility of understanding it as the embodiment of Umberto Eco's concept of interpreting a work of art as ‘*opera aperta*’. The study uses such methods of myth-operology as extra-mythological, onomatological, mythological-symbolic, as well as the method of deconstruction.

Research results. The signs of solar, lunar, twin myths, the myth of the providential child, and the mythologems of God's judgment and miracle allow one to interpret W. A. Mozart's *commedia per musica* as an operatic myth.

The embodiment of the paired roles of the married couple, determine the appropriateness of interpreting Mozart's commedia per musica as a carnivalized sacral chronotope. The extension of myth-making component to comic opera leads to the conclusion that myth-making acquires significance of the genre nature of 'opera scenica'. Beginning with "Le nozze di Figaro", in Mozart's comic operas the sacral component is heightened transforming them into operatic myths. Interpreting comic opera as an operatic myth expands the boundaries of myth-operology.

Conclusion. *The spreading the myth-making nature of opera to its comic embodiment determines transformation of the ideas about its exclusively "profane" meaning. Everydayness is the reverse side of the sacral chronotope of Mozart's "Le nozze di Figaro", which is manifested through the principle of metamorphosis. The conclusion regarding the understanding myth-making as the genre nature of opera is supported by the fact that Mozart's later operas, which have a comic component, emerge as an expression of the operatic myth.*

Keywords: *sacral chronotope; mythology; myth-operology; commedia per musica; sacral and profane; carnival; game; initiation rite; metamorphosis; binary archetype; doppelganger.*

*Стаття надійшла до редакції 8.10.2025,
рекомендована до друку 7.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

УДК 78.071.1(450)(092):782

DOI 10.34064/khnum2-41.03

Жданийко Андрій Миколайович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри історії української та зарубіжної музики

e-mail:alconostart@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-5551-6942

**Категорія терпіння як драматургічний механізм *opera seria*:
три «Griselda» в компаративній перспективі
(А. Скарлатті – Дж. Бонончіні – А. Вівальді)**

У статті розглядається проблема функціонування категорії терпіння як драматургічного механізму *opera seria* першої половини XVIII століття на матеріалі трьох опер на сюжет історії Грізельди, героїні однієї з новел «Декамерона» Джованні Боккаччо, – Алессандро Скарлатті, Джованні Бонончіні та Антоніо Вівальді. Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу сучасного музикознавства та оперної практики до барокової опери як простору етичної та психологічної рефлексії, а також відсутністю компаративних студій, присвячених еволюції одного сюжету в межах *opera seria*. Метою статті є виявлення змін у семантиці образу Грізельди та способах музично-драматургічного втілення ідеї терпіння в різних національних і театральних контекстах. Наукова новизна розвідки полягає у її трактуванні не лише як моральної категорії, а й як смислового структуроутворювального чинника оперної драматургії, що визначає типологію арії, афектну організацію та композиційну логіку твору. У результаті дослідження встановлено, що еволюція образу Грізельди від нормативної етичної моделі до психологічно динамічного персонажа відображає загальний рух оперної поетики від барокової *opera seria* до драматургії класицизму.

Ключові слова: *opera seria*; барокова опера; образ Грізельди; терпіння; афектна драматургія; арія *da saro*; Алессандро Скарлатті; Джованні Бонончіні; Антоніо Вівальді.

© 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.

Сюжет опери «Грізельда», запозичений з новели Джованні Боккаччо («*Decameron*», X день, новела 10), посідає виняткове місце в історії європейського музичного театру доби Бароко. На відміну від домінантних для *opera seria* героїко-міфологічних та античних сюжетів, історія Грізельди ґрунтується на неміфологічному, соціально й етично маркованому наративі, у центрі якого перебуває випробування людської чесноти – терпіння. Саме ця особливість зумовила стійку привабливість сюжету для барокового музичного театру, орієнтованого на поєднання морально-дидактичної функції з розгорнутою афектною драматургією.

У межах *opera seria* образ Грізельди виконує специфічну драматургічну роль. Терпіння героїні постає не лише як етична категорія, але й як чинник драматургічної організації опери. Моральна сталість персонажа, закорінена в нормативній етичній моделі жанру, вступає в напружене співвідношення з динамікою сценічної дії, зумовленої послідовністю випробувань і конфліктних ситуацій. Саме ця напруга між етичною незмінністю героїні та драматургічним розгортанням сценічних подій визначає специфіку музично-драматичного розвитку образу Грізельди. У музичному вимірі зазначена напруга реалізується передусім через традиційний для *opera seria* «пакет» арій головної героїні. Типологія арій, їхня драматургічна позиція в структурі опери, афектна спрямованість і характер музичного висловлювання слугують засобами фіксації терпіння як стійкого внутрішнього стану, що водночас реагує на зміну сценічних обставин. У такий спосіб арії Грізельди виконують не лише функцію афектної рефлексії, але й відіграють ключову роль у формуванні цілісної драматургічної логіки *opera seria*.

Особливу наукову цінність у цьому контексті становить компаративний аналіз трьох опер на сюжет історії Грізельди – Алессандро Скарлатті (Scarlatti, 1721), Джованні Бонончіні, 1722 (Bononcini, n.d.) та Антоніо Вівальді, 1735 (Vivaldi, 2015). Створені протягом 15-ти років у різних театральних і культурних середовищах (Рим,

Лондон, Північна Італія), ці твори демонструють послідовну трансформацію образу героїні – від нормативної етичної моделі до більш динамічного та індивідуалізованого драматургічного трактування. Така еволюція дозволяє розглядати сюжет «Грізельди» як своєрідну «лабораторію» розвитку *opera seria*, у межах якої поступово змінюються уявлення про співвідношення етики, афекту та сценічної дії.

Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу сучасного музикознавства та оперної практики до барокової опери як простору етичної й психологічної рефлексії. Оперні твори першої половини XVIII століття дедалі частіше стають об'єктом нових сценічних інтерпретацій, що актуалізують їхню драматургічну структуру в контексті сучасної культури. У цьому зв'язку звернення до образу Грізельди як моделі барокової оперної антропології набуває не лише історико-музикознавчого, а й ширшого культурологічного значення.

Останні дослідження і публікації. Фундаментальну теоретичну рамку для осмислення *opera seria* як системи поетичних, музичних і театральних конвенцій становлять праці, у яких жанр розглядається як нормативна модель із стабілізованою афектною типологією та закріпленими драматургічними функціями вокальних номерів (Strohm, 1997). У цій перспективі сюжети морально-дидактичного типу, зокрема історія Грізельди, інтерпретуються як репрезентативні для етичної поетики жанру, однак без спеціального фокусування на внутрішніх механізмах функціонування окремих змістових складових, як-от ідеї терпіння як чесноти, у музично-драматургічній організації конкретних оперних версій.

Проблематика лібретної реформи на межі XVII–XVIII століть, пов'язаної з діяльністю Апостола Дзено (*Apostolo Zeno*), у сучасній науці висвітлена доволі ґрунтовно, але переважно з позицій історії поетичного тексту й жанрової нормативності. Класичним дослідженням, що сформувало науковий канон трактування дзенівської реформи, є розвідка Р. Фрімена, де Дзено постає як реформатор, який прагнув підвищити літературну цінність лібрето та дисциплінувати драматургічну логіку, зближуючи її з вимогами правдоподібності

і «серйозного» стилю (Freeman, 1968). У подібному руслі Б. Корріган підкреслює поетику інновацій Дзено у вибудовуванні оперної дії та формуванні моделі персонажів як носіїв узагальнених моральних позицій (Corrigan, 1977). Новітні дослідження уточнюють і конкретизують ці підходи, демонструючи практичний вимір дзенівської редакторської діяльності (зокрема у сфері перегляду та адаптації лібретних текстів), а також її зв'язок із ширшими тенденціями «аркадійного» смаку та реформаторської етики раннього XVIII століття. Утім, попри переконливість історико-літературних реконструкцій, питання про те, як саме ідейні концепти моральних чеснот (зокрема й терпіння) «працюють» у музично-драматургічній структурі опери – на рівні типових арій, драматургічної позиції номерів та афектної риторики – зазвичай лишається поза детальним аналізом.

Для нашого дослідження принциповим є також уточнення лібретного підґрунтя трьох опер на сюжет новели Боккаччо: єдине лібретне ядро, пов'язане з реформаторською моделлю *opera seria*, походить від А. Дзено і становить основу подальших сценічних і музичних реалізацій сюжету в різних культурних контекстах. Отже, компаративний аналіз версій опер А. Скарлатті, Дж. Бонончіні та А. Вівальді дозволяє розглядати незмінність лібретного каркасу як контрольований параметр, що підсилює видимість трансформацій саме у сфері музично-драматургічного мислення та типології афектів.

Окремий корпус літератури становлять дослідження, присвячені композиторським стратегіям у межах *opera seria* та специфіці національних театральних середовищ. Для розуміння лондонського контексту й особливостей адаптації італійської опери під умови англійського оперного життя суттєвими є праці, де показано взаємодію театральної інституції, вокальної «зірковості» та драматургічних рішень (Aspden, 2013). У свою чергу, інтерпретації пізньої оперної творчості А. Вівальді у фаховій літературі дозволяють коректно локалізувати його «*Griselda*» в еволюції стилю й оперної драматургії 1730 років (Talbot, 2011).

Український науковий дискурс останніх років пропонує низку робіт, у яких порушуються питання становлення *opera seria*, функціонування арії як домінантного жанру оперної вистави та історичної типології арій доби Бароко. Безпосередньо до сюжету «Грізельди» звертається стаття І. Красіліної, присвячена опері Алессандро Скарлатті, у якій твір трактується як приклад морально-дидактичної поетики барокового музичного театру (Красіліна, 2023). Увагу привертають також дослідження, де аналізуються персонажі *opera seria* з позицій драматургічної функції образу та його афектної організації. Зокрема, у статті С. Мельник, присвяченій образу Сесто з опери «Юлій Цезар» Г. Ф. Генделя, запропоновано аналітичну модель, у якій арії головного персонажа розглядаються як носії драматургічної напруги та внутрішнього конфлікту, що структурує розвиток дії (Мельник, 2022). У свою чергу, розвідка Юань Сінь, зосереджена на жіночих образах в операх Генделя, фокусує увагу на трансформації гендерних типів у межах *opera seria* та зміні функцій афектної репрезентації жіночих персонажів у різних драматургічних контекстах (Юань Сінь, 2022). Хоча зазначені праці не звертаються безпосередньо до сюжету «Грізельди», представлені в них методологічні підходи – аналіз арій як драматургічних вузлів та інтерпретація образу через систему афектів – є важливими для осмислення того, як концепт чесноти терпіння моделюється у музично-драматургічній структурі *opera seria*. У новітніх зарубіжних працях образ Грізельди осмислюється як гнучка драматургічна модель, у межах якої чеснота терпіння набуває різних семантичних і функціональних інтерпретацій залежно від історико-стильового та театрального контексту (Schlusemann, 2023). Разом із тим, наявні публікації, зосереджуючись переважно на загальних характеристиках жанру, лібретної традиції чи стилю композиторів, не розгортають спеціального порівняльного аналізу того, як семантика терпіння у трьох версіях «*Griselda*» моделюється через арії головної героїні та їх драматургічні функції. Саме ця дослідницька лакуна й визначає актуальність запропонованої теми.

Мета дослідження – виявлення особливостей музично-драматургічної репрезентації категорії терпіння в *opera seria* першої половини XVIII століття на матеріалі трьох опер на сюжет історії Грізельди – Алессандро Скарлатті (1721), Джованні Бонончіні (1722) та Антоніо Вівальді (1735), а також простеження еволюції драматургічних функцій цього образу в різних театральних і культурних контекстах. У межах поставленої мети дослідження спрямоване на:

- з’ясування ролі терпіння як етичної категорії та драматургічного чинника в поетиці *opera seria*;
- аналіз особливостей музично-драматургічної репрезентації образу Грізельди в кожній з опер;
- виявлення відмінностей у типології арій, їхній драматургічній позиції та афектній спрямованості в операх А. Скарлатті, Дж. Бонончіні та А. Вівальді;
- визначення тенденцій трансформації образу Грізельди в межах *opera seria* першої половини XVIII століття.

Методологія дослідження. Методологічну основу дослідження становить поєднання історико-музикознавчого, компаративного та музично-драматургічного підходів, що відповідає специфіці обраного матеріалу та поставленій меті.

Історико-музикознавчий підхід застосовується для реконструкції жанрових і театральних умов функціонування *opera seria* першої половини XVIII століття, а також для уточнення ролі лібретної традиції сюжету «Грізельди» в контексті реформаторської моделі серйозної опери. У межах цього підходу враховуються особливості римського, лондонського та італійського оперних середовищ, у яких були створені відповідні сценічні композиції.

Компаративний метод є ключовим для дослідження та використовується з метою зіставлення трьох оперних інтерпретацій одного сюжету. Незмінність лібретного ядра дозволяє розглядати відмінності у музично-драматургічному трактуванні образу Грізельди як результат різних композиторських стратегій і театральних контекстів. Саме

в межах компаративного аналізу простежуються зрушення в типології арій, афектній організації та драматургічній функції категорії терпіння.

Музично-драматургічний аналіз застосовується для вивчення музичної презентації образу Грізельди в кожній з опер і спрямований на виявлення зв'язку між афектною скерованістю арій, їхньою позицією в драматургічній структурі та загальною логікою сценічної дії. У центрі уваги – типи арій, характер афектного висловлювання, принципи повторності та стабілізації музичного матеріалу, а також роль оркестрового супроводу у формуванні драматургічного сенсу образу.

Залучення елементів семантичного аналізу дозволяє інтерпретувати сюжетний мотив терпіння не лише як втілення моральної чесноти, але як багаторівневий драматургічний механізм, що структурує музично-драматичний процес *opera seria*. Такий підхід забезпечує зв'язок між етичним змістом образу Грізельди та конкретними музичними засобами його відтворення.

Наукова новизна дослідження. Здійснено системний компаративний аналіз трьох опер на один сюжет, що дозволяє розкрити історичну динаміку розвитку образу Грізельди та його роль у драматургічній організації *opera seria*. Уперше в українському музикознавстві семантичну категорію терпіння інтерпретовано як чинник, що впливає на логіку розвитку оперного конфлікту, розподіл музичних номерів і характер мови афектів у операх Скарлатті, Бонончіні та Вівальді.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Сюжет «Грізельди», що походить з новели Дж. Боккаччо, у процесі адаптації до оперної сцени зазнає істотної трансформації, пов'язаної насамперед із формуванням нормативної поетики *opera seria*. Перехід від літературного першоджерела до лібрето передбачав не стільки зміну фабули, скільки принципове переосмислення функції головної героїні: з персонажа парадоксальної історії вона перетворюється на носія етичного зразка, покликаного структурувати драматургію серйозної опери.

Вирішальну роль у цьому процесі відіграє реформаторська діяльність Апостола Дзено, який створює лібретне ядро сюжету

«Грізельди», спільне для всіх трьох розгляданих опер. У його редакції лібрето драматургія вибудовується як послідовність випробувань, що не стільки трансформують характер героїні, скільки багаторазово підтверджують незмінність її моральної позиції. Терпіння Грізельди тут функціонує як центральна чеснота, яка визначає логіку розвитку дії та ієрархію афектів, а не як внутрішній психологічний процес.

Це чітко простежується на рівні конкретних сюжетних ситуацій лібрето. Грізельда послідовно приймає принизливі рішення чоловіка – від відлучення від дітей до повернення у статус простолюдинки – без активного спротиву й без спроб змінити хід подій. Її реакції не ініціюють нових поворотів сюжету, але кожен епізод випробування завершується підтвердженням тієї самої етичної константи. Таким чином, сценічна дія розгортається навколо зовнішніх конфліктів, тоді як внутрішній стан героїні залишається принципово стабільним.

Саме ця стабільність дозволяє говорити про Грізельду як моральний центр опери. Її терпіння виконує стабілізуючу драматургічну функцію: воно стримує афектну ескалацію конфлікту та підпорядковує динаміку сценічних подій нормативній етичній логіці *opera seria*. Інші персонажі – передусім Гуальтьєро – демонструють змінні афектні стани, тоді як Грізельда репрезентує незмінний етичний полюс, відносно якого вибудовується драматургічний баланс опери.

Подальший етап еволюції лібрето «Грізельди» пов'язаний із діяльністю Карло Гольдоні, у редакціях якого відбувається поступове послаблення абстрактної нормативності дзенівської моделі. Зберігаючи загальний фабульний каркас і моральну спрямованість сюжету, К. Гольдоні вводить елементи його психологічного обґрунтування, які змінюють характер драматургічної функції категорії терпіння. У лібрето К. Гольдоні реакції Грізельди частіше супроводжуються вербалізацією внутрішніх сумнівів, емоційних коливань і рефлексії над власним становищем, що надає образу більшої внутрішньої напруги. Психологізація в редакціях К. Гольдоні реалізується не через зміну ключової чесноти героїні, а через модифікацію способу її подання: терпіння перестає бути лише символом етичної норми й поступово

набуває рис внутрішнього переживання. Це створює передумови для зміни драматургічної функції образу Грізельди в пізніших оперних інтерпретаціях, де стабільність моральної позиції вже не повністю нейтралізує внутрішню динаміку афектів.

Таким чином, еволюція лібретної традиції від Дзено до Гольдоні демонструє рух від суворо нормативної етичної моделі до більш гнучкої драматургічної структури, у якій терпіння зберігає статус ключової чесноти, але водночас образ героїні відкривається для психологічного ускладнення. Саме у цьому лібретному контексті формуються умови для різних музично-драматургічних трактувань образу Грізельди в операх А. Скарлатті, Дж. Бонончіні та А. Вівальді.

У поетиці *opera seria* першої третини XVIII століття категорія терпіння (*patientia*) набуває значення, що істотно виходить за межі суто етичного дискурсу. У сучасному музикознавстві неодноразово наголошується, що серйозна опера цього періоду формує специфічний тип драматургії, у якій внутрішні стани персонажів переважають над зовнішньою подією, а розвиток дії часто призупиняється заради афектної рефлексії (Strohm, 1997: 78–85; Greenwald, 2014: 412–420). Саме в цьому контексті терпіння слід розглядати не як другорядну моральну чесноту, а як структуроутворювальний принцип оперної драматургії. Водночас категорія терпіння посідає важливе місце у ширшому контексті барокової культури, виходячи за межі оперної поетики. У морально-філософському дискурсі XVII–XVIII століть *patientia* осмислюється як форма активної внутрішньої дії, спрямованої на збереження етичної цілісності особистості в умовах зовнішнього тиску та мінливості світу. У цьому значенні терпіння співвідноситься з традиціями стоїцизму, християнської етики та риторики афектів, де воно постає не як пасивне прийняття страждання, а як форма моральної витримки та самоконтролю.

У художній системі Бароко змінюється уявлення про драматичну дію: вирішальним стає не сам факт події, а внутрішня реакція суб'єкта на випробовування. *Patientia* в цьому сенсі функціонує як форма прихованої дії, що не зменшує драматургічної напруги, а, навпаки,

концентрує її у сфері афектної стійкості. Такий підхід створює сприятливі умови для музично-драматургічного втілення образів, побудованих на ідеї витримки, стриманості та моральної стабільності, і пояснює особливу привабливість відповідних сюжетів для *opera seria* першої половини XVIII століття.

На відміну від героїко-міфологічних сюжетів, де в якості рушія дії виступають активні афекти (*ira, furor, vendetta*), *opera seria* часто вибудовується навколо афектів стриманості, утримання та самоконтролю. Терпіння в цьому сенсі постає як форма активної стабільності: персонаж не змінює своєї етичної позиції у відповідь на нові випробування, однак кожне з них відкриває нову афектну модифікацію того самого морального стану (Raizen, 2016). Таким чином, драматургія серйозної опери розгортається не за принципом трансформації характеру, а за принципом варіацій навколо незмінного етичного ядра.

Цей принцип безпосередньо пов'язаний із номерною структурою *opera seria*. Домінування арії *da capo* формує специфічну модель оперного часу, у якій розвиток дії зупиняється для внутрішньої рефлексії. Як зазначається в дослідженнях барокової оперної поетики, форма *da capo* виконує чітку драматургічну функцію, фіксуючи афект як стабільний стан, до якого персонаж повертається після короткого емоційного відхилення у середній частині арії (Strohm, 1997: 102–109). У цьому сенсі повтор початкового розділу може інтерпретуватися як музична метафора терпіння – повернення до внутрішньої рівноваги після чергового випробування.

Особливо показовим є співвідношення категорії терпіння з бароковою теорією афектів. Афекти стриманості та витримки належать до категорії «утримуваних» станів, що протистоять афектам вибухової дії та потребують специфічних музично-риторичних засобів (Bartel, 1997: 181–190). У *opera seria* це виявляється у переважанні середніх темпів, симетричних форм, обмеженої хроматики та помірної орнаменталізації. Категорія терпіння, отже, реалізується не через один тип арії, а через різні її моделі – *lamento*, *aria di fermezza*, *aria patetica* – як збереження семантичної сталості за різних інтонаційних рішень.

У драматургічній архітектоніці *opera seria* персонажі, наділені чеснотою терпіння, часто виконують функцію стабілізатора конфлікту. Їхні арії розміщуються у стратегічно важливих точках опери – наприкінці сцен або перед кульмінаційними моментами – і виконують роль морального узагальнення ситуації (Heartz, 1990: 146–152). Саме така модель лежить в основі драматургічної організації опер на сюжет історії про Грізельду та створює необхідне підґрунтя для подальшого аналізу музично-драматургічних рішень у творах А. Скарлатті, Дж. Бонончіні та А. Вівальді, до якого надалі й звертається це дослідження.

Опера «*Griselda*» *Алессандро Скарлатті* (Рим, 1721) репрезентує нормативну модель *opera seria*, у межах якої образ головної героїні виконує стабілізуючу етичну та драматургічну функцію. Арії Грізельди – низка сольних номерів, розподілених між усіма діями опери, – дозволяє простежити послідовну реалізацію категорії терпіння протягом усього сценічного розвитку.

У першій дії арії Грізельди фіксують початкову етичну позицію героїні та її готовність прийняти випробування. До таких номерів належать, зокрема, арії з інципітами «*Mi rivedi, o selva ombrosa*» та «*Perché, crudel e sorte*», у яких домінують афекти стриманості й внутрішньої зосередженості. Драматургічно ці арії не ініціюють розвиток дії, а виконують функцію первинної моральної стабілізації, окреслюючи нормативну рамку подальших подій.

У другій дії вокальні висловлювання Грізельди супроводжують загострення зовнішніх випробувань, не змінюючи при цьому її внутрішньої етичної позиції. Показовою в цьому контексті є арія «*Soffrirò, ma non dirò*», де терпіння подається як усвідомлений і незмінний вибір. Напруга афекту зростає, однак драматургічна функція арії полягає не в трансформації образу, а в підтвердженні його моральної сталості. У третій дії арії Грізельди набувають узагальнюючого характеру та розміщуються у стратегічно важливих драматургічних позиціях, виконуючи роль морального резюме. Саме тут вокальна партія героїні готує відновлення етичного порядку, підсумовуючи серію випробувань, які не похитнули її внутрішньої рівноваги.

Домінування форми *da capo* в аріях Грізельди надає їм особливої семантичної ваги. Повернення до початкового розділу після контрастної середньої частини може бути інтерпретоване як музичне втілення принципу терпіння: афект не розвивається і не змінюється, а підтверджується повтором. Таким чином, повторність *da capo* функціонує як драматургічний механізм стабілізації образу, що відповідає нормативній поетиці ранньої *opera seria* (Strohm, 1997: 103–104).

З позицій сучасної типології арій *opera seria* арії Грізельди в опері А. Скарлатті тяжіють до моделей, орієнтованих на фіксацію афектів витримки та моральної стійкості, які виконують стабілізуючу функцію в структурі опери. Подібне трактування образу Грізельди як нормативного етичного центру підтверджується й у сучасних дослідженнях творчості А. Скарлатті, де «*Griselda*» розглядається як зразок морально-дидактичної драматургії ранньої *opera seria* (Красіліна, 2023).

Опера «*Griselda*» Джованні Бонончіні, створена для лондонської сцени, демонструє помітне зміщення акцентів у трактуванні образу головної героїні порівняно з нормативною моделлю в опері Алессандро Скарлатті. Хоча терпіння зберігає свою етичну значущість як базова чеснота персонажа, воно дедалі частіше постає як репрезентований афект, орієнтований на сценічне втілення та вокальну демонстрацію.

Вокальні номери Грізельди в опері Дж. Бонончіні відіграють ключову роль у цій трансформації. Уже в першій дії арії героїні, зокрема номери з інципітами «*Dolce spero, e pur mi duole*» та «*Sì, che soffrirò*», афект терпіння втілюється через мелодичну експресію. На відміну від стабілізаційних арій А. Скарлатті, ці номери не лише фіксують етичну позицію персонажа, але й акцентують емоційне переживання, що підсилює сценічну привабливість образу.

У другій дії арії Грізельди дедалі активніше включаються в систему афектних контрастів опери. Показовими є номери, у яких рішучість героїні виявити терпіння поєднується з інтонаціями сумніву, внутрішньої напруги або стриманого протесту. Такі арії не замикають драматургічну ситуацію, а, навпаки, вступають у діалог з афективними станами інших персонажів, формуючи більш рухливу драматургічну

конфігурацію. У цьому контексті категорія терпіння перестає виконувати виключно стабілізаційну функцію і стає одним із компонентів афектної динаміки опери.

Зміна драматургічної функції образу Грізельди виявляється також у розподілі арій у структурі опери. На відміну від А. Скарлатті, в опері якого арії героїні часто виконують роль етичного резюме сцен, Дж. Бонончіні нерідко розміщує їх усередині драматургічних блоків, у безпосередній близькості від осередків розвитку конфлікту. Це сприяє більш активному включенню образу Грізельди у динамічну систему сценічних подій і зменшує дистанцію між етичним статусом її образу та драматургічною дією. Важливу роль у цій трансформації відіграють риторично марковані інтонаційні формули, що підкреслюють афектну репрезентативність образу героїні. Арії Грізельди в опері Дж. Бонончіні характеризуються активнішим використанням контрастних інтонаційних фігур, ширшого мелодичного діапазону та виразних вокальних кульмінацій, що підкреслюють афектну репрезентативність образу. Категорія *patientia* тут не лише розкривається як моральна чеснота, але й демонструється як сценічно привабливий афект, призначений для вокальної презентації.

Таким чином, у «*Griselda*» Бонончіні образ головної героїні втрачає функцію абсолютного морального центру, характерну для ранньої нормативної моделі *opera seria*, і включається у більш рухливу систему афектних співвідношень. Саме ця зміна дозволяє говорити про перехід від етичної стабілізації до афектної репрезентації як домінантного драматургічного принципу, що відповідає специфіці лондонського оперного контексту та орієнтації на вокальну віртуозність.

Оперна версія «*Griselda*» Антоніо Вівальді (Венеція, 1735) репрезентує завершальний етап еволюції музично-драматургічного трактування образу головної героїні в першій половині XVIII століття. За збереження лібретного каркасу та базової етичної категорії терпіння, у цій версії відбувається істотне ускладнення вокальної партії Грізельди та зміна її драматургічної функції.

Арії Грізельди в опері А. Вівальді демонструють помітну жанрово-афектну різноманітність. Поряд із традиційними для *opera seria* аріями патетичного та ламентозного типу (*aria patetica*, *lamento*), у партії героїні з'являються номери з підвищеною моторикою, активнішим ритмічним рухом і більш контрастною інтонаційною організацією. Така різноманітність моделей арії уже сама по собі свідчить про відхід від нормативної афектної стабільності, характерної для ранніх версій сюжету. Показовими в цьому контексті є, зокрема, арії з інципітами «*Agitata da due venti*» та «*No il cor già lacero*», які демонструють різні модули афектної репрезентації категорії терпіння. Якщо друга з них тяжіє до ламентозної сфери й зосереджена на внутрішньому стражданні, то «*Agitata da due venti*» вирізняється підвищеною моторикою та образною експресією, що радше передає стан внутрішньої роздвоєності й напруги, ніж статику моральної витримки. Категорія терпіння тут постає не як константна, а як динамічна, презентована станом, що переживається у формі афектного конфлікту.

Зміни відбуваються і в драматургічному розташуванні арій. Сольні номери Грізельди у Вівальді дедалі частіше з'являються не в позиціях морального резюме сцен, а, як і в опері Бонончіні, усередині драматургічних блоків, безпосередньо після конфліктних діалогів або в ситуаціях загострення дії. У таких випадках арія виконує функцію негайної афектної реакції на подію, а не підсумкового коментаря. Отже, музичне висловлювання героїні стає частиною розвитку сценічної дії й включається в її внутрішню динаміку.

У порівнянні із творами Скарлатті та Бонончіні, у Вівальді відбувається також перерозподіл афектних центрів опери. Арії Грізельди вступають у більш тісну взаємодію з аріями інших персонажів, утворюючи систему афектних контрастів, у межах якої образ героїні вже не функціонує як єдиний стабілізаційний моральний полюс. Категорія терпіння зберігає етичну значущість, але дедалі частіше розкривається через афекти тривоги, внутрішнього сумніву та стриманого протесту.

У цьому контексті доцільно говорити не про сформовану психологізовану оперну драматургію, а про ознаки психологізації образу

Грізельди, які виявляються в індивідуалізації афектної реакції та ускладненні її музично-драматургічної репрезентації. Саме різноманітність типів арій, активне включення сольних номерів у розвиток дії та ослаблення функції морального резюме дозволяють розглядати вівальдійську «*Griselda*» як кульмінаційний етап еволюції цього образу в межах *opera seria* першої половини XVIII століття.

Порівняльний аналіз трьох опер на сюжет новели Дж. Боккаччо дозволяє простежити послідовну трансформацію драматургічної функції образу її головної героїні в межах *opera seria* першої половини XVIII століття. За незмінності лібретного ядра та збереження базової етичної категорії терпіння, музично-драматургічні механізми репрезентації образу Грізельди зазнають суттєвих змін, що відображають еволюцію жанрової поетики та театральних пріоритетів епохи.

У версії, яку створює А. Скарлатті, образ Грізельди функціонує як статичний моральний центр опери. Категорія терпіння тут постає як етична аксіома, що не підлягає внутрішньому розвитку, а вокальна партія героїні виконує стабілізаційну драматургічну роль. Арії Грізельди, розміщені переважно в позиціях морального резюме сцен, фіксують незмінність афектного стану й підпорядковують динаміку дії нормативній етичній логіці ранньої *opera seria*. Таким чином, драматургія вибудовується як варіативне підтвердження сталої моральної моделі.

У «*Griselda*» Дж. Бонончіні відбувається помітний зсув у трактуванні образу. Категорія *patientia* зберігає свою етичну значущість, проте дедалі частіше її втілення набуває характеру репрезентованого афекту, орієнтованого на сценічну та вокальну демонстрацію. Арії Грізельди втрачають функцію винятково морального узагальнення, активніше включаються в драматургічний розвиток, представлений ними афект вступає у взаємодію з афектами інших персонажів. Унаслідок цього образ героїні включається в більш рухливу систему афектних контрастів, характерну для лондонського оперного контексту з його акцентом на вокальній експресії.

В опері А. Вівальді трансформація сягає наступного етапу. Арії Грізельди систематично залучаються до розвитку сценічної дії,

з’являючись усередині драматургічних блоків і безпосередньо реагуючи на конфліктні ситуації. Категорія терпіння перестає функціонувати як абстрактна моральна норма і дедалі більше осмислюється як внутрішньо переживаний стан, що поєднується з іншими афектами – тривогою, напругою, стриманим протестом. Отже, присутні ознаки психологізації образу Грізельди, які виявляються в ускладненні афектної структури та індивідуалізації драматургічної реакції героїні.

Саме ця еволюція – від етичної стабілізації через афектну репрезентацію до ознак психологізації – визначає специфіку трактування образу Грізельди в оперній культурі першої половини XVIII століття. Унаочнимо відмінності інтерпретацій сюжету «Грізельди» (Табл. 1).

Таблиця 1. Семантика образу Грізельди та еволюція оперної поетики в *opera seria* першої половини XVIII століття

Параметр	Алессандро Скарлатті (1721)	Джованні Бонончіні (1722)	Антоніо Вівальді (1735)
Тип образу Грізельди	Нормативно-етичний	Репрезентативно-афектний	Психологічно-динамічний
Функція категорії терпіння	Етична аксіома	Сценічно репрезентований афект	Внутрішній драматургічний процес
Афектна організація	Стабільна, однорідна	Варіативна, контрастна	Динамічна, напружена
Типологія арій	<i>aria patetica</i> , стримані <i>da capo</i>	Орнаментально активні, риторичні	Широкий спектр: <i>lamento</i> , патетичні, моторні
Роль оркестру	Переважно супровідна	Підсилює репрезентацію	Активний психологічний чинник
Драматургічна позиція арій	Моральне резюме дії	Частина афектної взаємодії	Активний розвиток конфлікту
Поетика <i>opera seria</i>	Рання нормативна	Перехідна репрезентативна	Пізньобарокова, протокласична

Висновки.

Дослідження трьох оперних версій сюжету «Грізельди», створених А. Скарлатті, Дж. Бонончіні та А. Вівальді, дозволяє розглядати категорію терпіння (*patientia*) як один із ключових механізмів музичної драматургії *opera seria* першої половини XVIII століття. За збереження спільного ядра лібрето, успадкованого від його реформаторської моделі, створеної А. Дзено, кожна з розглянутих інтерпретацій демонструє відмінний спосіб музично-драматургічного осмислення образу головної героїні.

В опері А. Скарлатті терпіння Грізельди постає як нормативна етична константа, що визначає загальну логіку драматургії. Арії героїні виконують стабілізаційну функцію, фіксуючи незмінність моральної позиції персонажа та підпорядковуючи динаміку сценічної дії принципу етичної рівноваги, характерному для ранньої *opera seria*.

У творі Дж. Бонончіні відбувається зсув у бік афектної репрезентації образу. Категорія терпіння зберігає свою моральну значущість, проте дедалі частіше втілюється як сценічно демонстрований афект, включений у систему вокально-драматургічних контрастів. Арії Грізельди активніше пов'язані з розвитком конфлікту, що зумовлює послаблення функції образу героїні як абсолютного стабілізаційного морального центру опери.

Опера А. Вівальді репрезентує подальший етап еволюції образу: вокальні номери Грізельди характеризуються жанрово-афектною різноморідністю та активним включенням у розвиток сценічної дії. Категорія *patientia* дедалі більше осмислюється як внутрішньо переживаний стан, що поєднується з іншими афектами – тривогою, напругою, стриманим протестом. Проте доцільно говорити про ознаки психологізації образу, а не про сформовану психологізовану драматургію в сучасному розумінні.

Таким чином, компаративний аналіз трьох версій опери «*Griselda*» демонструє послідовний перехід від нормативно-етичної моделі *opera seria* до більш динамічної музично-драматургічної системи, у якій

категорія терпіння зберігає своє значення моральної чесноти, але зазнає трансформації на рівні способів своєї сценічної та музичної репрезентації.

Перспективи подальших досліджень. Отримані результати відкривають перспективи подальших наукових студій, пов'язаних з аналізом етичних категорій у бароковій опері та їх музично-драматургічного втілення в різних національних і театральних контекстах. Насамперед це стосується розширення компаративного поля за рахунок пізніших інтерпретацій сюжету «Грізельди» середини та другої половини XVIII століття, а також аналізу трансформації образу терплячої героїні в умовах зрілого класицизму.

Особливий інтерес становить зіставлення Грізельди з іншими жіночими образами оперної традиції другої половини XVIII століття – такими, як Фьордиліджі, Іфігенія чи Констанца, – у яких терпіння набуває нових форм психологічної мотивації з огляду на драматургічний конфлікт оперного твору. У цьому аспекті можливим є подальше дослідження спадкоємності між бароковою *opera seria* та оперною драматургією класицизму.

Не менш перспективним є вивчення сучасної сценічної рецепції барокових опер, у межах якої сюжету, побудовані на ідеї терпіння та випробування, нерідко стають підґрунтям для режисерських інтерпретацій, що актуалізують їх у контексті сучасної культури. Такий підхід дозволяє розглядати *opera seria* не лише як історичний жанр, а як живий художній простір для осмислення універсальних етичних і психологічних проблем.

Таким чином, образ Грізельди постає не просто як сюжетна константа барокової опери, а як динамічний художній феномен, своєрідне дзеркало, у якому відбиваються ключові зрушення оперної поетики XVIII століття – від етичної нормативності до психологічної індивідуалізації. Саме в цій здатності сюжету поєднувати стабільність і трансформацію полягає його виняткова історична життєстійкість, що робить Грізельду однією з найвиразніших жіночих постатей європейського оперного театру ранньомодерної доби.

ЛІТЕРАТУРА

- Красіліна, І. (2023). Твори А. Скарлатті як триумф краси й добродійності (на прикладі аналізу опери «Грізельда»). *Науковий вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 264–269. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289853>
- Мельник, С. О. (2022). Образ Сесто з опери «Юлій Цезар» Г. Ф. Генделя: вектори драматургії. *Аспекти історичного музикознавства*, 29, 91–104. DOI: 10.34064/khnum2-29.05
- Юань Сінь. (2022). Жіночі образи в операх Г. Ф. Генделя: гендерні типи та їх трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 29, 169–182. DOI: 10.34064/khnum2-29.09
- Aspden, S. (2013). *The Rival Sirens: Performance and Identity on Handel's Operatic Stage*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139519663>
- Bartel, D. (1997). *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Bononcini, Giovanni (n.d. [1722]). *Griselda an Opera as it was Perform'd at the Kings Theatre for the Royal Accademy*. [Score]. London: John Walsh and John and Joseph Hare. Digitalized IMSLP. https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP57567-PMLP118280-Bononcini_Griselda.pdf
- Corrigan, B. (1977). Reform and Innovation: The Libretti of Apostolo Zeno. *Italica*, 54(1), 3–11. <https://doi.org/10.2307/478116>
- Freeman, R. (1968). Apostolo Zeno's Reform of the Libretto. *Journal of the American Musicological Society*, 21(3), 321–341. <https://doi.org/10.2307/830538>
- Greenwald, H. M. (Ed.). (2014). *The Oxford handbook of opera*. Oxford: Oxford University Press.
- Heartz, D. (1990). *Music in European capitals: The galant style, 1720–1780*. New York: Norton.
- Raizen, K. T. (2016). Apostolo Zeno and the “Tre Corone”: Old Heroes for the New Stage. *Italica*, 93(4), 677–692. <http://www.jstor.org/stable/44504612>
- Scarlatti, Alessandro (1721). *La Griselda. Opera in musica*. [Score, manuscript]. [N.d.]. Digitalized in Internet Archive. <https://archive.org/details/lagriseldaoperai00scar/page/n3/mode/2up>
- Schlusemann, R. (2023). Griseldis – a Flexible European Heroine with a Strong Character: With a Contribution on Griseldis in Scandinavia by Anna Katharina Richter. In R. Schlusemann, H. Blom, A. Richter & K. Wierzbicka-Trwoga (Eds.), *Top Ten Fictional Narratives in Early Modern Europe: Translation*,

- Dissemination and Mediality* (pp. 127–160). Berlin; Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110764451-005>
- Strohm, R. (1997). *Dramma per musica: Italian opera seria of the eighteenth century*. New Haven: Yale University Press.
- Talbot, M. (2011). *The Vivaldi compendium*. Woodbridge: Boydell Press.
- Vivaldi, Antonio (2015). *La Griselda, RV 718*. (Critical edition by Marco Bizzarini and Alessandro Borin – Edizione critica delle Opere di Antonio Vivaldi). Milan: Ricordi.

REFERENCES

- Aspden, S. (2013). The Rival Sirens: Performance and Identity on Handel's Operatic Stage. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139519663> [in English].
- Bartel, D. (1997). *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press [in English].
- Bononcini, Giovanni (n.d. [1722]). *Griselda an Opera as it was Perform'd at the Kings Theatre for the Royal Accademy*. [Score]. London: John Walsh and John and Joseph Hare. *Digitalized IMSLP*. https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP57567-PMLP118280-Bononcini_Griselda.pdf [in English].
- Corrigan, B. (1977). Reform and Innovation: The Libretti of Apostolo Zeno. *Italica*, 54(1), 3–11. <https://doi.org/10.2307/478116> [in English].
- Freeman, R. (1968). Apostolo Zeno's Reform of the Libretto. *Journal of the American Musicological Society*, 21(3), 321–341. <https://doi.org/10.2307/830538> [in English].
- Greenwald, H. M. (Ed.). (2014). *The Oxford handbook of opera*. Oxford: Oxford University Press [in English].
- Heartz, D. (1990). *Music in European capitals: The galant style, 1720–1780*. New York: Norton [in English].
- Krasilina, I. (2023). Works of A. Scarlatti as a triumph of beauty and virtue (based on analysing the opera “Griselda”). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts herald*, 3, 264–269. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289853> [in Ukrainian].
- Melnyk, S. O. (2022). The Image of Sesto from the Opera “Julius Caesar” by G. F. Handel: Vectors of Dramaturgy. *Aspects of historical musicology*, 29, 91–104. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.05> [in Ukrainian].
- Raizen, K. T. (2016). Apostolo Zeno and the “Tre Corone”: Old Heroes for the New Stage. *Italica*, 93(4), 677–692. <http://www.jstor.org/stable/44504612> [in English].

- Scarlatti, Alessandro (1721). *La Griselda. Opera in musica*. [Score, manuscript]. [N.d.]. Digitalized in Internet Archive. <https://archive.org/details/lagriseldaoperai00scar/page/n3/mode/2up> [in Italian].
- Schlusemann, R. (2023). Griseldis – a Flexible European Heroine with a Strong Character: With a Contribution on Griseldis in Scandinavia by Anna Katharina Richter. In R. Schlusemann, H. Blom, A. Richter & K. Wierzbicka-Trwoga (Eds.), *Top Ten Fictional Narratives in Early Modern Europe: Translation, Dissemination and Mediality* (pp. 127–160). Berlin; Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110764451-005> [in English].
- Strohm, R. (1997). *Dramma per musica: Italian opera seria of the eighteenth century*. New Haven: Yale University Press [in English].
- Talbot, M. (2011). *The Vivaldi compendium*. Woodbridge: Boydell Press [in English].
- Vivaldi, Antonio (2015). *La Griselda, RV 718*. (Critical edition by Marco Bizzarini and Alessandro Borin – Edizione critica delle Opere di Antonio Vivaldi). Milan: Ricordi [in Italian, in English]
- Yuan Xin. (2022). Female Images in the Operas of G. F. Handel: Gender Types and Their Transformations. *Aspects of historical musicology*, 29, 169–182. DOI: 10.34064/khnum2-29.09 [in Ukrainian].

Andrii Zhdanko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 the Department of History of Ukrainian and Foreign Music
 e-mail: alconostart@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-5551-6942

The category of Patience as a dramaturgical mechanism of opera seria: three “Griselda” operas in a comparative perspective (A. Scarlatti – G. Bononcini – A. Vivaldi)

Statement of the problem. The article considers the category of patience (“patientia”) as a dramaturgical mechanism in Italian opera seria of the first half of the eighteenth century. While the genre has often been described as stylistically static and normatively codified, its internal dramaturgical dynamics – especially in relation to ethical virtues – remain insufficiently explored in comparative studies. The modern scholarship has

significantly advanced the understanding of opera seria as a genre structured around affective reflection rather than external action. The studies by R. Strohm, H. Greenwald, and K. T. Raizen emphasize the normative and moral foundations of the genre, while research by S. Aspden and M. Talbot highlights the role of performance culture and late-Baroque stylistic transformations. However, comparative analyses focusing on the evolution of a single plot across different operatic contexts remain rare.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of this article is to examine the semantic and dramaturgical transformation of *Griselda's* image in three operas – by Alessandro Scarlatti, Giovanni Bononcini, and Antonio Vivaldi – and to identify the changing functions of Baroque category of “*patientia*” (patience) within the evolving poetics of opera seria. For the first time in Ukrainian musicology, a systematic comparative analysis of three operas on one plot has been carried out, which allows us to reveal the historical dynamics of the development of *Griselda's* image and its role in the dramatic organization of opera seria. The semantic category of patience is interpreted as a factor influencing the logic of the development of opera conflict, aria typology, affective organisation, formal design, and temporal logic within the operatic text. The study employs comparative, structural-dramaturgical, and affect-theoretical methods, combining musical analysis of selected arias with examination of librettos and contemporary musicological literature.

Research results. The analysis demonstrates a clear evolutionary trajectory: from normative ethical model in Scarlatti's opera, through performative and representational reinterpretation in Bononcini's work, to Vivaldi's psychologically dynamic conception of the heroine. This progression reflects broader shifts in operatic thinking, leading from early opera seria towards the dramaturgy of musical classicism.

Conclusion. The image of *Griselda* emerges as a sensitive indicator of stylistic and dramaturgical change within eighteenth-century opera. The transformation of category of patience from an ethical constant into

a dynamic psychological process reveals the internal flexibility of opera seria and its capacity for aesthetic renewal.

Keywords: *opera seria; Baroque opera; Griselda; patience; affective dramaturgy; da capo aria; Alessandro Scarlatti; Giovanni Bononcini; Antonio Vivaldi.*

*Стаття надійшла до редакції 7.10.2025,
рекомендована до друку 12.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

УДК 78.071.1(540)(092):78.03

DOI 10.34064/khnum2-41.04

Судік Святослав Ігорович

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

Творчість Н. Порпори: спроба періодизації

Статтю присвячено творчості одного з найвідоміших в історії західноєвропейського мистецтва музикантів – Ніколо Порпори, композитора, чия оперна творчість сучасники вважали взірцевою, вчителя, вклад якого в розвиток вокального виконавства неможливо переоцінити. У наш час доробок італійського майстра залишається поза увагою широкого загалу й не отримав детального наукового висвітлення. Метою пропонованої статті є систематизація відомостей щодо творчості композитора та її періодизація. Серед факторів, які впливали на зміну художніх пріоритетів Н. Порпори, враховано такі, як місце проживання митця, його співпраця з конкретними театрами, наявний склад виконавців, вподобання публіки тощо. Як результат здійсненого аналізу та узагальнень інформації щодо життя й творчості композитора, запропоновано періодизацію його творчості: 1708–1733 – ранній моножанровий період; 1733–1750 – період трансформацій; 1750–1768 – пізній, менш продуктивний, творчий період.

Ключові слова: мистецтво Бароко; вокальне мистецтво; творчість Н. Порпори; західноєвропейська опера; опера-seria; бельканто.

Постановка проблеми.

Оперна музика доби Бароко – невід’ємна частина сучасної європейської концертної практики, проте у вітчизняному музичному просторі вона й досі зустрічається не так часто. Це твердження справедливо й тоді, коли ми звертаємося до аналізу музикознавчого доробку,

© 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/>

й тоді, коли ми узагальнюємо інформацію про виконавські проєкти. Утім ситуація поступово змінюється, про що свідчать постановки, здійснені останніми роками: «Король Артур» Г. Перселла (Київ, 2024), «Гордий бранець» Дж. Перголезі (Харків, 2025). Водночас очевидним є факт того, що зацікавленість спадщиною барокових композиторів є фрагментарною: твори одних із них постійно залишаються в репертуарі видатних виконавців, тоді як інших – майже не звучать, хоча прізвища їхніх авторів є добре відомими. Одним із таких відомих, проте практично не виконуваних, принаймні в Україні, композиторів є Н. Порпора, чия масштабна діяльність мала вагомий вплив на розвиток оперного мистецтва та вокального виконавства.

Отже, *метою нашої статті* є систематизація відомостей щодо творчості композитора та спроба її періодизації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Спадщина Н. Порпори довгий час залишалася поза увагою музикознавців і не отримала належного наукового висвітлення. Фактично, ім'я композитора згадується переважно поряд із іменами його сучасників – Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна (Diergarten, 2011) та інших. Перша дисертація, присвячена життю й творчості Н. Порпори, яка належить Паулю Девіду Ледвіні, з'явилася 1972 року (Ledvina, 1972), проте комплексне дослідження власне оперної спадщини композитора здійснено нещодавно. Зокрема, необхідно згадати дисертацію Девіда Джона Думігана «Опери Нікола Порпори для “Опери знаті”: поезія та музика» (Dumigan, 2014), яка містить детальний аналіз творів, написаних у 1733–1736 роках. Дослідник наголошує на недостатній вивченості доробку композитора, вказуючи, що «досі залишається багато роботи з повноцінного вивчення усіх 44 опер Порпори та інших його творів» (Dumigan, 2014: 9). Утім треба зауважити, що кількість 44, згадана в дисертації Д. Думігана, потребує коригування, адже автор посиляється на ті твори, які було атрибутовано на час написання роботи. Сьогодні ж на сайті Болонського університету (*Università di Bologna*) «CORAGO», розробленому з метою накопичення інформації щодо італійської опери XVII – початку XX століття, згадуються 53 опери Н. Порпори

(Corago: Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900, updated 2025, Nov., 22). Така розбіжність пояснюється різницею критеріїв систематизації оперного доробку композитора, наприклад, чи враховано твори, що втрачені або збереглися фрагментарно, авторські редакції оперних композицій, опери-пастичко, такі як «*Orfeo*» (1736).

Також слід згадати працю Ф. Уокера «Хронологія життя та творчості Ніколо Порпори» (Walker, 1951), де запропоновано просту періодизацію життєтворчості композитора, що складається з раннього, зрілого та пізнього її етапів. Курт Маркстром у довідковій біографічній статті в італійській енциклопедії «*Treccani*» поділяє творчість Н. Порпори на три «стилістично відмінні періоди», зазначаючи, що «спочатку композитор працює в пізньобароковій манері, “у стилі пізнього Скарлатті”: це добре чути, зокрема, в опері “Агрипина”, а також у його ранніх кантатах і серенатах. Далі формується “сучасний неаполітанський стиль”: тут Н. Порпора, поряд із Леонардо Вінчі та Йоганном Адольфом Гассе, постає як один із провідних представників напряду – насамперед в операх, а також у кантатах і серенатах. Нарешті, у пізній період неаполітанський і венеціанський педагог, уже в поважному віці, здебільшого звертається до церковної музики, хоча повністю не полишає театру, камерних та інструментальних жанрів» (Markstrom, 2016). Зауважимо, що тут ми не знаходимо вказівок на конкретні роки життя композитора й тому вважаємо, що періодизація творчості Н. Порпори потребує уточнення, що й зумовлює *новизну та актуальність пропонованої теми*.

Методологія дослідження. Застосовано поєднання загальнонаукових дослідницьких методів, а саме – порівняльного аналізу, систематизації, узагальнення, а також історичного та біографічного підходів до розкриття вибраної теми.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Зазначимо, що Нікола Антоніо Порпора / Nicola Antonio Porpora, який народився 17 серпня 1686 року, прожив 81 рік, тоді як його

творча діяльність як композитора обмежена 1708–1763 роками. Зауважимо, що він був дуже продуктивним автором і працював у багатьох жанрах – оперному, камерно-вокальному, камерно-інструментальному, а також у жанрах духовної музики. Водночас зміни художніх пріоритетів Н. Порпори багато в чому були визначені побутовими факторами: місцем проживання, співпрацею з конкретними театрами, складом виконавців, вподобаннями публіки тощо. Спираючись на ці чинники, спробуємо надати періодизацію творчості Н. Порпори та визначити параметри, що обумовили жанрову палітру певних її етапів. Погодимося тут із думкою Н. Савицької щодо того, що періодизація «покликана гнучко фіксувати основні етапи життєсходження, враховуючи помітні події біографії митця, ступінь його особистої і фахової зрілості, суттєві еволюційно-стильові зрушення <...> Однак слід підкреслити, що розмежування на періоди має достатньо умовний характер, до того ж більшість періодизаційних схем на практиці зводяться до констатації усталеної трифазної формули творчого становлення» (Савицька, 2010: 8).

Н. Порпора народився та навчався в Неаполі, який на початку XVIII століття вже мав доволі розвинену оперну інфраструктуру та власну композиторську школу, представники якої працювали переважно в жанрі опери-*seria*¹. Ці опери, нерідко за фінансовою участю королівського двору, ставилися на сцені *Teatro San Bartolomeo* (1620) та театру *San Carlo* (1737). Поряд із цим, у *Teatro dei Fiorentini* йшли переважно комічні вистави, зокрема, саме на його сцені 1709 року відбулася прем'єра опери-*buffa* Антоніо Орефіче / *Antonio Orefice* «*Patrò Calienno de la Costa*», яка вважається першою, написаною на неаполітанському діалекті (*lingua napoletana*).

Отже, становлення Н. Порпори як композитора, його зацікавленість оперним мистецтвом та розуміння музично-драматичного

¹ Нагадаємо базові риси опери-*seria*: історико-міфологічні сюжети, підвищена увага до вокальної техніки, використання арій *da capo* з обов'язковим передуванням *recitativo secco* / *accompagnato*, дотримання принципу: одна арія – один афект.

потенціалу останнього були «визначені» самим місцем народження видатного музиканта. У Неаполі відбулася й прем'єра першої опери композитора «*L'Agrippina*» / «Агрипина» (1708, придворний показ) у доміантному в його творчості жанрі опери-*seria*². Саме у цьому жанрі в період 1708–1733 років написана переважна більшість творів, успіх яких обумовив запрошення Н. Порпори до інших міст Європи. Зокрема, відомо про його співпрацю з римськими театрами *Capranica* та *Teatro d'Alibert*, на сценах яких через папський указ співали виключно чоловіки³.

Участь у римських карнавальних сезонах та віденських імператорських святах (1714, 1718) надала Н. Порпори можливість ознайомитися на практиці з надбаннями інших композиторських шкіл та визначила певні зміни у його власних трактуваннях інваріанту опери-*seria*. Так, у ранній віденській опері композитора «Фемістокл» / «*Temistocle*» (1718) на лібрето Апостола Дзено / *Apostolo Zeno* очевидним є вплив естетики придворного театру, згідно з якою вистави здебільшого починалися з прологу-присвяти, де діяли алегоричні постаті Слави, Миру, Чесноти, Риму тощо, які прославляли імператора. Проте в опері «*Temistocle*» Н. Порпора пропонує дещо інше рішення: після фінальної хорової сцени «*Festeggi ogni core* / Хай святкує кожне серце...» алегоричні фігури Марса, Любові до Вітчизни та Слави, головний герой опери та інші її персонажі завмирають у врочистій

²Зазначимо, що протягом 1708–1729 років Н. Порпора презентував неаполітанській публіці ще шість опер-*seria*: «Флавій Аніцій Олібрій» / «*Flavio Anicio Olibrio*» (1711), «Базиліо, король Сходу» / «*Basilio, re di Oriente*» (1713), «Фарамондо» / «*Faramondo*» (1719), «Кохати, щоби правити» / «*Amare per regnare*» (1723), «Семіраміда, цариця Ассирії» / «*Semiramide, regina dell' Assiria*» (1724), «Ерменегільда» / «*Ermenegilda*» (1729).

³Зокрема, саме у Римі відбулися прем'єри опер «Аделаїда» / «*Adelaide*» (1723), де головну партію Аделаїди співав учень Н. Порпори Фарінеллі / *Farinelli*, «Митрідат» / «*Mitridate*» (1730), з Анджело Амореволі / *Angelo Amorevoli* в партії Митрідата та Каффареллі / *Caffarelli* в партії Тіграна, «Германік в Німеччині» / «*Germanico in Germania*» (1732), у ролі Германіка виступив Доменіко Аннібалі / *Domenico Annibali*, у партії Армінію – Каффареллі, та інші.

композиції, у завершальному жесті – «*degn a lode è un divoto tacer*» / «гідною похвалою є шанобливе мовчання», – що фактично утворює *tableau vivant*⁴. У такий спосіб Н. Порпора перетворює фінальний хор на самостійний урочистий номер у дусі традиції «*licenza*» (хоча формально це не зовсім так – виконавці головних партій не «виходять із ролі», а в партитурі немає позначки «*per la licenza*»).

Зазначимо, що у перший період творчості Н. Порпора працює й у маловідомому сьогодні жанрі серенати, стосовно якої О. Табуліна зазначає: «Першою і головною її відмінністю від опери та кантати є факт замовлення “з нагоди” та ідея музичного дарунка. Другою ознакою, яка розрізняє серенати від опери і кантати – алегоричні лібрето, часто з посиланням на міфологічні (античні) та історичні сюжети, при цьому алегорія спрямована на адресата і стає інструментом його прославлення. Третьою ознакою, яка пов’язана з попередньою, що є своєрідною візитівкою жанру – фінальний речитатив або окремо виписана частина (“*licenza*”), в яких містяться прославлення адресата або адресатів. Четверта ознака – проведення дійства в приватному (“закритому”) просторі – на відкритому повітрі або в приватному театрі...» (Табуліна, 2023: 166). Все це знаходимо й у серенатах Н. Порпори, представлених у Неаполі. Серед них і «Анджеліка (Анджеліка і Медоро)» / «*L’Angelica (Angelica e Medoro)*» (1720) на лібрето П. Метастазіо, у якій дебютував один із найвідоміших учнів композитора Карло Броскі (Фарінеллі) / *Carlo Broschi (Farinelli)*⁵.

Важливим епізодом наступного періоду творчості Н. Порпори став тимчасовий переїзд до Великої Британії (1733–1736), який супроводжувався певними змінами в його мисленні й визначив поступову

⁴ *Tableau vivant* – «... постава з одним або багатьма нерухомими й застиглими акторами в експресивній позі, що нагадує статую чи намальовану картину» (Паві, 2006: 198).

⁵ Серед інших виконавців – Марія Бенті Булгареллі (Ла Романіна) / *Maria Benti Bulgarelli (La Romanina)*, Доменіко Джіцці / *Domenico Gizzi*, Франческо Вітале / *Francesco Vitale*, Марія Антонія Маркесіні (Ла Луккесіна) / *Maria Antonia Marchesini (La Lucchesina)*, Джоаккіно Коррадо / *Gioacchino Corrado*.

трансформацію жанрової палітри його творчості. На той час Лондон був одним із центрів культурного життя Європи, що привертав увагу багатьох митців, даючи широкі можливості для кар'єрного розвитку та, відповідно, фінансової підтримки художніх проєктів. Цілком у дусі того часу, цехова конкуренція передбачала публічні музичні змагання, що змусило Н. Порпору, який до цього працював переважно в жанрі опера-*seria*, шукати нові шляхи комунікації з публікою. При цьому йшлося про змагання двох *італійських* оперних труп: одну з них очолював Г. Ф. Гендель, завдяки якому жанр опери-*seria* набув популярності у англійських слухачів (його трупа грала у Королівській Академії музики / *Royal Academy of Music*, а згодом у Королівському театрі Ковент-Гарден / *Theatre Royal, Covent Garden*); іншу, так звану «Оперу знаті» / «*Opera of the Nobility*», що працювала під патронатом Фредеріка, принца Уельського / *Frederick, Prince of Wales*, очолив Н. Порпора, виступаючи спершу у *Inn Fields Theatre*, а потім у *King's Theatre*. Підтримка оперних труп знаттю, вподобання якої розділилися, їхня боротьба за співаків-зірок і сценічні майданчики зробили суперництво Н. Порпори та Г. Генделя головною подією міського музичного життя.

Слід зауважити, що у намаганнях привернути увагу публіки Г. Гендель доволі легко змінював стилі, форми та жанри: додавав у вистави хорові сцени, балетні номери тощо. Н. Порпора, навпаки, намагався дотримуватися надбань неаполітанської композиторської школи. Перша із представлених ним лондонській публіці сценічних композицій, «Аріадна на Наксосі» / «*Arianna in Nasso*» (1733), була написана у жанрі опери-*seria*. Крім того, він запрошував до участі у спектаклях найвідоміших співаків того часу, таких як Фарінеллі, Сенезіно / *Senesino*, Франческа Куццоні / *Francesca Cuzzoni*, з огляду на вокальну майстерність яких було створено його найвідоміші опери: «Поліфем» / «*Polifemo*» (1735), «Іфігенія в Авліді» / «*Ifigenia in Aulidey*» (1735), «Мітрідат» / «*Mitridate*» (1736).

Поза сумнівом, гідний уваги й той факт, що саме в Лондоні Н. Порпорою було написано твір, поява якого була неможливою

у ранній період його творчості, ставши ознакою сутнісних змін музичного мислення композитора. Це пастіччо «Орфей» / «*Orfeo*», прем'єра якого відбулася 2 березня 1736 року в *King's Theatre in the Haymarket* (сьогодні відомий як *His Majesty's Theatre*, раніше *Her Majesty's*, розташований у Вест-Енді, центрі Лондона, біля Трафальгар-сквер). Пастіччо – жанр, поширений в оперній практиці XVIII століття. Фактично, це оперна вистава, складена з популярних номерів із різних опер та інших творів одного або кількох композиторів; їхнє смислове (вербальне) наповнення могло змінюватися для утворення нової сюжетної лінії. Саме це й бачимо в «Орфеї», де драматургічний «каркас» твору, загальна архітектоніка дії, а також речитативи *secco* та *accompagnato* на текст лібрето Паоло Роллі / *Paolo Rolli* належать Н. Порпорі. До цього каркасу композитор додає низку нових арій, серед яких – «Від найнещасливішого кохання» / «*Dall'amor più sventurato*» та «Марив зорею дня» / «*Vaghegiai del dì la stella*» – написані спеціально для Фаріnellі. Також до пастіччо включено арію «Щаслива під ясным небом проста пастушка» / «*Felice ai sereni semplice pastorella*» Франческо Араї / *Francesco Araia*, «Це безумство, якщо ви приховуєте» / «*È follia se nascondete*» Леонардо Вінчі (на текст П. Метастазіо), «Завжди перед такими чарівними поглядами» / «*Sempre a sì vaghi rai*» Йоганна Адольфа Гасце / *Johann Adolf Hasse*, запозичена з його опери на сюжет міфу про Орфея. Особливо популярний номер – «Я пастушок закоханий (і нещасний)» / «*Son pastorello amante (e sventurato)*» – у друкованому лондонському виданні приписується Н. Порпорі з «позначкою сумніву», тоді як сучасна музикознавча література схильна пов'язувати його з колом Й. Гасце⁶.

Також необхідно зазначити, що саме в Лондоні Н. Порпора починає активно працювати в камерно-інструментальних жанрах, що можна пояснити атмосферою аристократичного міста, де було багато музикантів-аматорів і, відповідно, розповсюджене камерне

⁶Див.: Desler, 2014; Sechi, 2021; а також сучасні редакції партитури «*Orfeo*».

музикування. Тут з'являються 12 віолончельних сонат *op. 1* та «6 *Sinfonie da camera*» *op. 2* (1736).

Інтерес до нових жанрів вважатимемо початком нового етапу творчості Н. Порпори, який, через фінансові збитки, спричинені конкуренцією з Г. Ф. Генделем, був змушений залишити Лондон та повернутися до материкової Європи. Композитор подорожує між Віднем, Венецією й Неаполем, багато викладає⁷. У цей час, під впливом лондонського досвіду та загальних тенденцій щодо переосмислення оперного жанру, зокрема опери-*seria*, Н. Порпора свідомо працює над пошуком нових засобів виразності: саме в цей час він активно опановує нові або раніше не настільки важливі для себе жанри – це *serenata* й *festa teatrale* (урочисті музичні вистави на честь конкретних осіб чи подій (іменини, весілля, парадні виїзди намісників). Музична мова подібних творів вирізняється більшою, порівняно з оперою-*seria*, простотою: фрази стають коротшими й більш близькими до побутового мовлення; гармонії – яснішими; у фінальних сценах зростає роль хору. Також у таких творах часто з'являється фінальна «*licenza*» – коротка позасюжетна присвята правителю або патрону, коли співаки «виходять із ролей» і славлять адресата.

Також у ці часи композитор створює перші свої опери-*buffa*: «Вірний приятель» / «*L'amico Fedele*» на лібрето Джузеппе ді П'єтро / *Giuseppe di Pietro* (1739, Неаполь, *Teatro dei Fiorentini*); «Барон ді Дзампано» / «*Il barone di Zampano*» на лібрето П'єтро Трінчери / *Pietro Trinchera* (1739, Неаполь, *Teatro Nuovo*); «Тріумф відваги» / «*Il trionfo del valore*» (1741, Неаполь, *Teatro Nuovo*). Зазначимо, що звернення до іншого оперного жанру, очевидно, не стало надто вдалим для композитора: хоча його комічні опери цілком відповідали

⁷ Зокрема, у Дрездені він був вчителем принцеси Марії Антонії Вальпургіс / *Maria Antonia Walpurgis* (1747–1751), а у Відні – молодого Йозефа Гайдна, який служив у нього акомпаніатором і «фактотумом» (універсальний помічник). Відомими є зізнання Й. Гайдна, що саме з Н. Порпорою він вивчив справжні основи композиції.

тодішнім вподобанням публіки, вони не залишили суттєвого сліду в історії *opera buffa*. На відмінну від опусів інших італійських композиторів того часу (Леонардо Лео, Леонардо Вінчі, Джованні Баттісти Перголезі, Ніколо Логрошино / *Niccolò Logroscino*, пізніше Джованні Паїзієлло / *Giovanni Paisiello* й Доменіко Чімарози), Н. Порпора залишився в історії музики передусім як Майстер серйозної опери та вокальний педагог, учитель видатних співаків-солістів.

У середині 1750-х Н. Порпора повертається до рідного міста, викладає, а також намагається «перезапустити» оперну кар'єру в театрі *San Carlo*. На 30 травня 1760 року він готує ревізовану версію «Тріумфу Камілли» / «*Il trionfo di Camilla*» (перший неаполітанський показ опери відбувся ще в 1740-му), але цього разу вистава провалюється – через зміну смаків публіки у другій половині століття та її «втоми» від «застарілої» опери-*seria*.

В цілому, останні роки життя композитора не можна назвати дуже продуктивними, що, ймовірно, пов'язано не тільки з доволі поважним віком, але й із тим, що стильові засади його творчості належали художній епосі, що вже відходила. Серед останніх творів композитора слід назвати ораторію «Ізраїль, визволений з Єгипту» / «*Israel ah Aegyptiis liberatus*» (1759), урочисту «Королівську увертюру» / «*Ouverture Royale*» (1763), написану для духового ансамблю, кантату «З новою порою року» / «*Colla stagion novella*».

Висновки.

Узагальнення відомостей про життя Н. Порпори, його співпрацю з певними театрами та співаками, історію подорожей різними містами Європи та, головне, зміни жанрово-стильових пріоритетів, дозволяє дійти висновку, що запропоновані раніше періодизації творчості композитора потребують уточнення, адже постають як дуже спрощені (що в цілому є типовим для будь-якого моделювання). Отже, на наш погляд, творчість Н. Порпори доцільно розподілити таким чином:

1708–1733 – ранній моножанровий період – Н. Порпора працює переважно в жанрі опери-*seria*, наслідуючи базові принципи неаполітанської композиторської школи;

1733–1750 – період трансформацій, позначений суттєвими змінами художнього мислення композитора, що обумовлено, з одного боку, творчим суперництвом з Г. Ф. Генделем, з іншого – поступовою зміною суспільних ціннісних установок, яка визначає звернення італійського митця до камерно-інструментальних жанрів, пастіччо, опери-*buffa*, інтермецо тощо;

1750–1768 – пізній період, який не можна вважати дуже продуктивним. Н. Порпора переважно викладає, редагує написані раніше опери, працює у духовних та інструментальних жанрах.

Перспективи дослідження творчості Н. Порпори пов'язані з поглибленим аналізом його оперної спадщини в контексті європейської музично-театральної практики XVIII століття, зокрема з урахуванням жанрових, виконавських та сценічних аспектів його творів.

ЛІТЕРАТУРА

- Паві, П. (2006). *Словник театру*. (Пер. з фр. М. Якубяка). Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка.
- Савицька, Н. В. (2010). *Вікові аспекти композиторської життєтворчості*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ.
- Табуліна, О. Б. (2023). Серената як музично-драматичний твір «з нагоди»: історичний шлях та жанрова специфіка. *Мистецтвознавчі записки*, 44, 161–167. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.44.2023.293943>
- Corago: Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900. (Ultimo aggiornamento: 22 novembre 2025). Università di Bologna. URL: <https://corago.unibo.it>; DOI: 10.6092/UNIBO/CORAGO
- Desler, Anne. (2014). *‘Il novello Orfeo’ Farinelli: vocal profile, aesthetics, rhetoric*. (PhD diss.). University of Glasgow. Glasgow, Scotland, UK. <https://theses.gla.ac.uk/5743/1/2014deslerphd.pdf>
- Diergarten, F. (2011). ‘The True Fundamentals of Composition’: Haydn’s Partimento Counterpoint. *Eighteenth-Century Music*, 8(1), 53–75. <https://doi.org/10.1017/S1478570610000412>

- Dumigan, D. J. (2014). *Nicola Porpora's operas for the "Opera of the Nobility": the poetry and the music*. (PhD diss.). University of Huddersfield. Huddersfield, England. http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/24693/1/Final_thesis_-_DUMIGAN.pdf
- Ledvina, P. D. (1972). *Nicola Porpora: a biographical study including stylistic considerations of select operas*. (PhD diss.). University of Wisconsin. Madison.
- Markstrom, Kurt. (2016). Porpora, Nicola Antonio Giacinto. In *Dizionario Biografico degli Italiani* [online], vol. 85. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-antonio-giacinto-porpora_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-antonio-giacinto-porpora_(Dizionario-Biografico)/)
- Sechi, Giovanni Andrea. (2021). L'Orfeo di Porpora e Veracini: un pasticcio per Farinelli. In Luigi Verdi (A cura di), *Mito, storia e sogno di Farinelli* (pp. 217–255). Lucca: Libreria Musicale Italiana. https://www.academia.edu/59095030/L_Orfeo_di_Porpora_e_Veracini_un_pasticcio_per_Farinelli
- Walker, Frank. (1951). A Chronology of the Life and Works of Nicola Porpora. *Italian Studies*, 6(1), 29–62. <https://doi.org/10.1179/its.1951.6.1.29>

REFERENCES

- Corago: Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900 [Corago: Repertoire and archive of librettos of Italian melodrama from 1600 to 1900]. (Updated 2025, November 22). Università di Bologna. URL: <https://corago.unibo.it>; DOI: 10.6092/UNIBO/CORAGO [in Italian].
- Desler, Anne. (2014). *'Il novello Orfeo' Farinelli: vocal profile, aesthetics, rhetoric*. (PhD diss.). University of Glasgow. Glasgow, Scotland, UK. <https://theses.gla.ac.uk/5743/1/2014deslerphd.pdf> [in English].
- Diergarten, F. (2011). 'The True Fundamentals of Composition': Haydn's Partimento Counterpoint. *Eighteenth-Century Music*, 8(1), 53–75. <https://doi.org/10.1017/S1478570610000412> [in English].
- Dumigan, D. J. (2014). *Nicola Porpora's operas for the "Opera of the Nobility": the poetry and the music*. (PhD diss.). University of Huddersfield. Huddersfield, England. http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/24693/1/Final_thesis_-_DUMIGAN.pdf [in English].
- Ledvina, P. D. (1972). *Nicola Porpora: a biographical study including stylistic considerations of select operas*. (PhD diss.). University of Wisconsin. Madison [in English].

- Markstrom, Kurt. (2016). Porpora, Nicola Antonio Giacinto. In *Dizionario Biografico degli Italiani [Biographical Dictionary of Italians]* [online], vol. 85. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-antonio-giacinto-porpora_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-antonio-giacinto-porpora_(Dizionario-Biografico)/) [in Italian].
- Pavi, P. (2006). *Dictionary of Theatre*. (Translated from French by M. Yakubiak). Lviv: Publishing Center of the Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
- Savytska, N. V. (2010). *Age-related aspects of composer's creative life*. (Extended abstract of Dr. Habil. 's diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Sechi, Giovanni Andrea. (2021). L'Orfeo di Porpora e Veracini: un pasticcio per Farinelli [Porpora and Veracini's Orpheus: A pasticcio for Farinelli]. In Luigi Verdi (Ed.), *Mito, storia e sogno di Farinelli [Farinelli's Myth, History, and Dream]* (pp. 217–255). Lucca: Libreria Musicale Italiana. https://www.academia.edu/59095030/LOrfeo_di_Porpora_e_Veracini_un_pasticcio_per_Farinelli [in Italian].
- Tabulina, O. B. (2023). Serenata as a musical and dramatic work “on occasion”: historical path and genre specificity. *Notes of Art Criticism*, 44, 161–167. DOI: 10.32461/2226-2180.44.2023.293943 [in Ukrainian].
- Walker, Frank. (1951). A Chronology of the Life and Works of Nicola Porpora. *Italian Studies*, 6(1), 29–62. <https://doi.org/10.1179/its.1951.6.1.29> [in English].

Sviatoslav Sudik

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

Nicola Porpora's work: an attempt at periodization

Statement of the problem. Baroque opera music is an integral part of today's European concert practice. However, in the Ukrainian context, it still appears relatively infrequently. This observation holds true both in terms of performance projects and scholarly musicological research. Nevertheless, the situation is gradually changing, as evidenced by recent productions such as Henry Purcell's “King Arthur” (Kyiv, 2024) and Giovanni Pergolesi's “Il prigionier superbo” (Kharkiv, 2025). At the same time, it is clear that public and professional interest in Baroque composers remains fragmented: works by some composers regularly

feature in prominent performers' repertoires, while others are almost never heard – despite their authors being widely known. One such composer, who remains largely unperformed in Ukraine despite his historical significance, is Nicola Porpora, whose extensive contributions had a profound impact on the development of opera and vocal performance.

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of this article is to systematize knowledge about Porpora's creative output and to propose a structured periodization of his work. The research methodology is based on a combination of general scientific approaches, namely systematization, generalization, comparative analysis, and historical and biographical methods. The novelty and relevance of the research are determined by the need for a scientific understanding of N. Porpora's operatic works, a significant part of which still remains outside the attention of musicologists.*

Results and conclusion. *The generalization of available biographical information on Nicola Porpora – including his collaborations with specific theatres and singers, his travels across various European cities, and, above all, of the genre and stylistic priorities of his creative output – has made it possible to construct the following periodization of Porpora's creative output:*

1708–1733 – Early Mono-Genre Period: Porpora worked predominantly in the genre of opera seria, adhering to the core principles of the Neapolitan school. Serenatas also emerged during this phase.

1733–1750 – Period of Transformation: Marked by significant shifts in artistic thinking and stylistic experimentation, this period includes a turn toward new genres and formats (including the London episode of 1733–1736), such as chamber-instrumental genres, the pasticcio, opera buffa, and intermezzo.

1750–1768 – Late Period: This phase was less productive in terms of composition. Porpora focused mainly on teaching, revising earlier operas, and composing sacred and instrumental works.

These findings provide a framework for understanding the stylistic evolution of Porpora's oeuvre and contribute to the broader reassessment of his position in the history of Baroque opera.

Keywords: Baroque music; vocal art; Nicola Porpora; Western European opera; opera-seria; bel canto.

*Стаття надійшла до редакції 10.10.2025,
рекомендована до друку 24.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

УДК 78.071.1(438)(092):784.3]:785.7'06

DOI 10.34064/khnum2-41.05

Міц Оксана Романівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри камерного ансамблю

e-mail: ksenamits@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-3619-9635

Камерна творчість М. Мошковського та її роль у сучасному ансамблевому виконавстві

На тлі піаністичних досягнень М. Мошковського-композитора його камерна музика несправедливо залишається в тіні, попри те, що музикант створив багато ансамблевих композицій для струнних або духових інструментів та фортепіано. Новизна пропонованої розвідки полягає в дослідженні камерної музики М. Мошковського як маловивченого пласта його творчості. Мета статті – визначити цінність камерної творчості М. Мошковського та її роль у сучасному ансамблевому виконавстві. На підставі огляду камерно-інструментальної спадщини митця в історико-біографічному, феноменологічному, жанрово-стильовому, репертуарно-виконавському і текстологічному вимірах встановлено, що більшість камерних творів М. Мошковського складають ансамблеві версії його власних сольних або оркестрових композицій. Отже, ансамблевий жанр став для митця своєрідною творчою лабораторією, де він експериментував насамперед зі складом інструментів, удосконалюючи темброво-фактурний простір власних творів. У зв'язку із цим можна припустити, що ансамблеві твори майстра є «покращеною» версією його творів-першоджерел. У сфері сучасної виконавської практики значення камерної творчості М. Мошковського проявляється передусім у репертуарному вимірі: сполучення високої художньої якості, відносної компактності форми, піаністичної зручності, вишуканої мелодики та продуманої ансамблевої взаємодії робить його камерно-інструментальні твори цінним матеріалом як для виконання, так і для педагогіки.

© 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: М. Мошковський; камерна творчість; ансамблева взаємодія; дуєт; тріо; темброво-фактурний простір твору; композиторська інтерпретація.

Постановка проблеми.

Моріц Мошковський (1854–1925) – видатний польський композитор, піаніст, скрипаль, педагог і музичний редактор, особистість широкого спектра обдарувань і творчих можливостей. Його багатогранна творча діяльність залишила помітний слід у процесах розвитку європейського піанізму другої половини XIX – початку XX століття. Вплив М. Мошковського на формування ігрової системи фортепіанного виконавства важко переоцінити. Основні досягнення музиканта у сфері фортепіанного мистецтва поєднують виконавській, композиторській, педагогічній та редакторській виміри, що дозволяє визнати універсалізм його творчої діяльності, яка «відзначена масштабністю, тривалістю, цінністю для митця, його сучасників та нащадків» (Коменда, 2020: 13). У зв'язку із цим нинішнє відродження інтересу до особистості музиканта, його різноманітної творчої спадщини й унікального творчого досвіду свідчать про *необхідність переосмислення та переоцінки* його внеску в європейське музичне мистецтво.

Між тим, на тлі піаністичних досягнень М. Мошковського несправедливо залишалась у тіні його камерна творчість, адже музикант написав багато ансамблевих творів для струнних інструментів з фортепіано¹, дуєтів для духових з фортепіано², тріо³, квінтет⁴. Ця музика композитора залишається фактично не дослідженою. Навіть

¹ Наприклад, Вальс ор. 15в, № 5 для віолончелі та фортепіано, Дві концертні п'єси для скрипки та фортепіано ор. 16, «Мелодія» ор. 18а, № 1 для віолончелі та фортепіано, Три п'єси для віолончелі та фортепіано ор. 29, «Гітара» ор. 45а, № 2 для віолончелі та фортепіано, Сарабанда ор. 56с, № 2 для скрипки та фортепіано, *Passeried* ор. 56с, № 3 для скрипки та фортепіано, «*Pres du Berceau*» («Біля колиски») ор. 58а, № 3 для скрипки та фортепіано та ін.

² Наприклад, «Іспанський танець» ор. 12а, № 1 для кларнета та фортепіано.

³ Сюїта для двох скрипок і фортепіано ор. 71.

⁴ Квінтет для фортепіано та струнного квартету без опусу.

у таких фундаментальних енциклопедичних виданнях, як *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Sadie, Tyrrell, 2001), вона представлена лише переліком опусів, без розгорнутого аналізу, а окремі наукові праці, присвячені виключно камерним творам, практично відсутні. Незаслужено забуті ці твори й на концертній естраді. Порівняно з фортепіанними опусами, що міцно закріпилися в концертному й педагогічному репертуарі, камерні твори М. Мошковського звучать значно рідше, що додатково сприяло їх науковому «затемненню». Сьогодні, коли конкурси, фестивалі, навчальні програми, дослідження (Chernyavska & Timofeieva, 2022; Chernyavska, Ivanova, Timofeyeva, Syriatska, & Mits, 2023) декларують тенденцію оновлення репертуару, спадщина М. Мошковського актуалізується: його власні твори й редакції постають як джерело оновлення сучасного виконавського репертуару, яке не перевантажене стереотипними інтерпретаційними кліше.

Таким чином, камерні твори М. Мошковського доцільно включати і в навчальну програму середніх і старших курсів як альтернативу або доповнення до традиційних педагогічних циклів, і в конкурсний та концертний репертуар. Вони дозволяють ансамблістам продемонструвати не лише техніку, а й відчуття пізньоромантичного стилю, позначеного вишуканістю смаку та гармонічністю. Сьогодні спостерігається відновлення інтересу до музичного доробку М. Мошковського, оскільки його музика «живе сяючим нагадуванням про золотий вік класичної музики. У міру того, як нові покоління музикантів та меломанів відкривають для себе його твори, зірка Мошковського продовжує сяяти, а його спадщина надійно зберігається в серцях і руках тих, хто грає та слухає його позачасові композиції» (Kathryn, 2025).

Останні дослідження і публікації за темою статті. У наукових джерелах творчість М. Мошковського розглядається переважно в аспекті його фортепіанної спадщини. Спеціальних досліджень камерної музики композитора фактично немає; його камерні твори, як правило, згадуються лише в переліках опусів або стисло коментуються в примітках до нотних видань і буклетах до аудіозаписів. Найчастіше інформація про камерну творчість подається дуже

побіжно – у загальних розвідках про композитора. Це свідчить про те, що камерна музика М. Мошковського, порівняно з фортепіанною, досліджена значно менше. Дуже обмежену інформацію щодо згаданої теми можна знайти в енциклопедичних виданнях, таких як *Grove Music Online* (Eastick, 2001), у монографічних працях (Luedtke, 1975; Assenov, 2009; Міц, 2022), дисертаційних дослідженнях (Hodos, 2004), деяких есе (Jaffe, 2022; Kathryn, 2025). Тому для вивчення камерної музики М. Мошковського мають бути задіяні мемуарні праці й щоденникові записи музиканта, рецензії та музично-критичні статті, різноманітні каталоги, його редакторські роботи і статті (Moszkowski, 1912, 1914) – загалом усі можливі джерела й наукова література. Такий масив інформації може надати вагоме підґрунтя для повноцінного висвітлення камерної творчості М. Мошковського, спростування статусу митця як виключно салонного композитора, з'ясування значення його музики, належної та об'єктивної оцінки його досягнень.

Мета цієї статті – визначити цінність камерної творчості М. Мошковського та її роль у сучасному ансамблевому виконавстві.

Методологія дослідження. Історико-біографічний, феноменологічний, жанрово-стильовий; репертуарно-виконавський і текстологічний підходи дозволяють розкрити культурний контекст камерної творчості М. Мошковського.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Перший камерний твір М. Мошковського – *П'єса для скрипки та фортепіано* без опусу (MoszWV 133) – був написаний ним між 1865 та 1869 роками (Assenov, 2009: 338), тобто у віці 11–15 років. У цей час його родина переїжджає до Дрездена, де він навчається в гімназії. Зі щоденників музиканта⁵ (цит. за: Assenov, 2009: 468) стає відомо, що юнак бере уроки в Дрезденській консерваторії: з фортепіано – у професора Леонхардта (*Leonhardt*), з гармонії – у Рішбіле (*Rischbiele*) та зі скрипки, але ім'я його педагога залишилося невідомим. М. Мошковський був дуже старанним учнем як піаніст

⁵Moritz Moszkowski, Tagebuch MoszWV 350, S. 319 (цит. за: Assenov, 2009: 468).

і скрипаль, та не дуже любив теорію та гармонію; ці предмети «не захоплювали його» (Assekov, 2009: 468).

1869 року М. Мошковський переїжджає до Берліна, де навчається в Консерваторії імені Юліуса Штерна: по фортепіано – у Едуарда Франка (*Eduard Franck*); контрапункт вивчає у Фрідріха Кіля (*Friedrich Kiel*). Він також навчається гри на скрипці, але ім'я його педагога в історичних документах знову відсутнє. М. Мошковський грає в студентському оркестрі партію другої скрипки. Після одного з академічних виступів критики визнають його найкращим учнем закладу (там само: 486). 1870 року молодий музикант переходить до Нової музичної академії в Берліні, де його вчителями стають Теодор Куллак / *Theodor Kullak* (фортепіано), Ріхард Вюрст / *Richard Wüerst* (композиція) та Генріх Дорн / *Heinrich Dorn* (оркестровка). Після цього М. Мошковський починає сам приватно навчати студентів писати фортепіанні та скрипкові п'єси, а також створює *Фортепіанний квінтет* (1872, MoszWV 136), про що й повідомляє свого вчителя гармонії, однак це справедливо «викликало докори з його боку» (там само), оскільки він не бачив на той час у юнака якогось композиторського таланту.

Від 1873 року М. Мошковський розпочинає концертну діяльність, представляючи в різних містах Європи свої власні твори. 1875 року він завершує навчання в Новій музичній академії Берліна й «поринає» в яскраві гастрольні виступи, створюючи багато власної музики. Серед його камерних композицій з'являються цикли – *Дві концертні п'єси для скрипки й фортепіано ор. 16* (1878) і *Три п'єси для віолончелі й фортепіано ор. 29* (1882). Інша ансамблева музика М. Мошковського виникає як результат композиторської інтерпретації його блискучих фортепіанних п'єс у дві або чотири руки. Отримуючи «друге життя», ці твори здобувають додаткову позначку-літеру в тому самому опусі, яким було позначене й першоджерело. Таким чином виникають «*Іспанський танець ор. 12а, № 1 для кларнета з фортепіано* (1876), «*Мелодія ор. 18а, № 1 для віолончелі та фортепіано* (1878), де «піаністичний» досвід М. Мошковського трансформується

з огляду на струнну та ансамблеву техніку, наприклад, через додання штрихів *détaché*, *spiccato*, *sautillé*, тремоло, співочого *legato* тощо. У результаті розширення складу музикантів фактура творів збагачується, стаючи більш поліфонізованою та насиченою різноманітним багатоголоссям. Мелодія в ансамблі зазвичай проводиться в партії струнних або духових інструментів, а фортепіано здебільшого виконує акомпанувальну функцію, фактурно наповнюючи музичну тканину.

У зв'язку зі станом здоров'я у 26 років М. Мошковський був змушений залишити кар'єру піаніста. Після 1881 року не було знайдено жодної згадки щодо програм за його участю. У період «виконавського мовчання» композитор активно продовжував виступати як диригент, а також здійснювати педагогічну та композиторську діяльність. Від середини 1880 років спостерігається творчий підйом у сфері композиції: М. Мошковський пише твори із 24-го по 60-й опус, більшість із яких – фортепіанна музика. У цей час він створює й масштабні композиції: Концерт для скрипки ор. 30 (1882), Першу та Другу сюїти для оркестру, ор. 39 та ор. 47 (1885, 1890), оперу «Боабділ, останній король Маврів» ор. 49 (1892), два балети – «Танець зі смолоскипами» (1893) та «Лаурін» (1896).

На початку 1888 року М. Мошковський знову починає перетворення свого фортепіанного доробку на ансамблевий. Цього разу ансамблевої трансформації зазнає п'єса «Гітара» з ор. 45, що постає у новому складі – для віолончелі і фортепіано. Вже в лютому 1888 року видатний віолончеліст Генріх Грюнфельд (*Heinrich Grünfeld*) здійснив світову прем'єру аранжування М. Мошковським «*Gitarri*» як ор. 45a № 2 для віолончелі та фортепіано. Ця п'єса стала настільки популярною, що в тому ж році (1888) з'явилася ще одна її версія – ор. 45b, № 2 для скрипки та фортепіано в аранжуванні, що належало авторові та П. де Сарасате (*Pablo de Sarasate*)

Роки активної композиторської та диригентської практики спонукали М. Мошковського до переінструментування деяких власних фортепіанних творів із метою збагачення їх темброво-звукового втілення. У такий спосіб 1896 року з'явилася п'єса «*Pres du Berceau*»

(«Біля колиски») *ор. 58а, № 3 для скрипки та фортепіано*, у 1902-му – *Вальс ор. 15в, № 5 для віолончелі та фортепіано*. У 1897 році М. Мошковський створив також ансамблеву версію двох номерів із власного оркестрового циклу «Дон Жуан і Фауст» – «Сарабанди» *ор. 56с, № 2 та «Passepied» ор. 56с, № 3 для скрипки й фортепіано*.

Найбільш вагомими творами М. Мошковського в камерно-інструментальному жанрі стали чотиричастинне тріо – *Сюїта для двох скрипок і фортепіано ор. 71 (1903)* та ансамблевий цикл «*Quatre Morceaux*» («Чотири п'єси») для скрипки та фортепіано *ор. 82 (1909)*. П'єси з *ор. 82 «Les nymphes»* («Німфи»), «*Caprice*», «*Mélodie*», «*Humoresque*» були створені на замовлення скрипаля Анрі Гінріхсена (*Henri Hinrichsen*), про що свідчить його листування з композитором від 1909 року (там само: 335–337).

За життя М. Мошковського найбільший успіх серед його камерних творів мала *Сюїта для двох скрипок і фортепіано ор. 71*, присвячена Ізабель Леваллуа. Створена тоді, коли М. Мошковський перебував у зеніті своєї слави, протягом багатьох років Сюїта утримувала статус одного з найбільш відомих творів композитора. Наскрізні тематичні зв'язки «вибудовують» єдину драматургічну ідею всього твору, що дає підстави назвати його «сонатою для дуету скрипок та фортепіано, за винятком того, що вона не містить повноцінної частини в сонатній формі» (Jaffe, 2022). Цикл *ор. 71* підтверджує серйозність намірів композитора створити багаточастинний твір, де камерність сягає симфонічного рівня. Тому метафорично його можна визначити як «симфонію в мініатюрі». Чотири частини розгортаються за принципом симфонічної драматургії, на відміну від багатьох фортепіанних творів М. Мошковського (відповідно, й їх аранжувань), де композитор часто культивував легкий популярний «салонний» стиль. Перша частина – дуже драматична, демонструє зіставлення контрастних тем, завдяки чому наближається до сонатної форми. Одна з тем «містить контрапункти, взаємодію та пасажі [*інструментів – О.М.*], інша вводиться акордами фортепіано, а потім відбувається діалог між двома скрипками» (там само). Друга частина,

на відміну від попередньої, демонструє відсутність напруги: її прозора фактура й загальний характер нагадують менует. У третій, ліричній, частині фортепіано проводить прекрасну повільну мелодію в низькому регістрі, що з часом поступається «зворушливому канону» (там само) двох скрипок. Жвавий фінал із провідною танцювальною ритмоформулою тарантели завершується блискучою кодою, що стрімголов «мчить до кінця, а скрипки перебувають у вічному русі, підбадьорюючи фортепіано» (там само).

Сюїта демонструє чітко організоване «спілкування» партій завдяки тому, що мелодичний матеріал часто передається від одного інструменту до іншого. Ансамблева взаємодія в тріо відбувається через зміни функцій партнерів: фортепіано то веде основну мелодію, то акомпанує скрипкам; струнні також виступають або носіями основної думки, або виконують фоновий акордово-ритмічний матеріал. Таке спільне вибудовування звукового простору твору вимагає й «колективного» мислення, уважного дослухання до партнерів у процесі загального творення фактури, гнучкого реагування на будь-які зміни динаміки та штрихів, виконання стильових і агогічних нюансів на єдиному диханні.

Таким чином, камерні твори М. Мошковського можна вважати своєрідною «школою» з опанування музики пізнього романтизму. Цей музичний матеріал є дуже корисним для відчуття романтичної фрази, часопростору *rubato*, гнучкої динаміки, набуття вміння працювати над відтворенням національного колориту музики різних країн (польської іспанської, німецької тощо). Безперечною перевагою камерних творів М. Мошковського є їхня ігрова «зручність» – композитор добре володів і фортепіано, і струнним інструментом (скрипкою).

Відродження сучасними виконавцями камерних творів М. Мошковського значно «пожвавить» навчальний і концертний, різної складності, репертуар ансамблів, допоможе подолати репертуарну «консервативність поглядів, обмеженість, вузькість інтересів як серед слухацької аудиторії, так і серед виконавців» (Чернявська, Тимофєєва, 2022: 44). Переважна більшість камерної музики польського митця

представлена мініатюрами для скрипки, віолончелі або кларнета та фортепіано («*Spanish Dance*» op. 12, «*Melodie*» op. 18, *Trois pièces* op. 29, «*Guitare*» op. 45, «*Sarabande*» й «*Passepied*» op. 56, «*Pres du Berceau*» op. 58, «*Quatre Morceaux*» op. 82 та ін.). Це – яскравий, але не «заїжджений» репертуар для концертів, фактурно прозорий, віртуозний, разом із тим – зручний, оскільки техніка «налаштована» на можливості рук. Такі твори дають змогу працювати над звуком, фразою, ансамблевою рівновагою, не «тонучи» в надлишковій складності. Співтворчість музикантів у дуетах, тріо, квартетах тощо дозволяє розвинути ансамблеве відчуття, осмислити «оркестрове» трактування фортепіано, навчитися балансу звуку між інструментами-партнерами. Виразна мелодика творів М. Мошковського є гарною школою кантилени для скрипалів і віолончелістів, а чітка й зрозуміла форма дає можливість молодим музикантам навчитися вести музичну думку не лише в одній фразі, а й у цілих розділах і творі в цілому.

Окреме місце в камерній спадщині М. Мошковського посідають Сюїта op. 71 для двох скрипок і фортепіано та Квінтет для фортепіано і струнного квартету, які здобули певне визнання у виконавському середовищі, що знайшло відбиття й в сучасних нотних виданнях. Особливо це стосується Сюїти, де, як вже йшлося, між частинами існують тематичні зв'язки, даються взнаки принципи симфонічного мислення й простежується виразна взаємодія інструментів. Тому є підстави розглядати камерну музику композитора і як своєрідну «сполучну ланку» між «малими» салонними та «великими» симфонічними формами.

Оскільки М. Мошковський був не лише піаністом, але й скрипалем і диригентом, у його камерній музиці найяскравіше виявляється трактування фортепіанної партії як «ансамблю інструментів», що підтверджує розподіл голосів за «тембровими шарами», прийоми, нав'язані технікою струнних. Саме в камерній музиці ці «струнні» риси є особливо рельєфними: поруч зі справжніми струнними добре чути, як фортепіано наслідує їхні оркестрові та ансамблеві виразні ознаки.

Висновки.

Камерна музика М. Мошковського постає як малодосліджений пласт його творчості. Оскільки ім'я польського митця асоціюється насамперед із фортепіанною музикою, його камерно-інструментальні твори досі несправедливо перебувають на «другому плані». Це підтверджує аналіз наукових джерел, який переконує, що основна увага дослідників прикута до фортепіанної спадщини композитора. Спеціальних робіт, присвячених його камерним творам, фактично немає: вони, як правило, лише згадуються в переліках або стисло коментуються в передмовях до нотних видань. У ході дослідження було встановлено, що камерні твори М. Мошковського здебільшого виникли як ансамблеві версії сольних або оркестрових. Отже, ансамблевий жанр став для композитора своєрідною творчою лабораторією, де він експериментував насамперед зі складом інструментів, удосконалюючи темброво-фактурний простів власних творів. У зв'язку із цим можна припустити, що ансамблеві твори майстра становлять «покращену» версію його творів-першоджерел.

Камерний доробок М. Мошковського можна вважати надійною сходинкою на шляху до оволодіння великою романтичною камерно-симфонічною традицією. Технічно доступні й водночас блискучі твори композитора – мініатюри для скрипки, віолончелі, кларнета з фортепіано, Сюїта ор. 71, Квінтет для фортепіано і струнного квартету – дають змогу формувати в молодих музикантів навички ансамблевого слухання, відчуття пізньоромантичної фрази, володіння нюансованою динамікою і штриховою палітрою. Для професійних виконавців ці твори є привабливим, але досі недостатньо освоєним репертуаром. Саме в ансамблевих жанрах чітко проступають риси «скрипкового» й «оркестрового» мислення М. Мошковського, що знаходять відображення у трактуванні фортепіанної фактури та динаміки. Сполучення піаністичної зручності, вишуканої мелодики та продуманої ансамблевої взаємодії робить ці твори цінним матеріалом як для виконання та аналізу, так і для педагогіки.

У сфері сучасної виконавської практики значення камерної творчості М. Мошковського розкривається передусім у репертуарному вимірі. На тлі усталених, часто «канонізованих» програм із надмірною концентрацією на обмеженому колі творів (насамперед «великих» сонат, концертів і циклів) його музика пропонує альтернативний шлях: включення до сольного і камерного репертуару творів, які поєднують високу художню якість із відносною компактністю форми й доступністю технічного рівня. Для молодих піаністів це – можливість будувати повноцінні концертні програми без обов’язкового звернення до наймасштабніших зразків репертуару, поступово готуючи себе до них через опанування «середньої ланки». Для досвідчених виконавців – шанс запропонувати публіці менш знайомий, але яскравий романтичний матеріал, уникаючи перевантаження слухача «важкими» творами.

Перспективою нашого дослідження є подальше ознайомлення із жанрами камерної творчості М. Мошковського в аспекті специфіки їхньої музичної мови та виконавської інтерпретації.

ЛІТЕРАТУРА

- Коменда, О. І. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ.
- Міц, О. (2022). *Творчість М. Мошковського в контексті фортепіанного мистецтва другої половини XIX – початку XX століття*. (Монографія). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського.
- Чернявська, М., Тимофєєва, К. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIX, 43–67. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.03>
- Assenov, B. (2009). *Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie*. (Doktor der Philosophie genehmigte Dissertation). Technischen Universität Berlin. Berlin. <https://doi.org/10.14279/depositonce-2121>
- Chernyavska, M., Ivanova, I., Timofeyeva, K., Syriatska, T., & Mits, O. (2023). Artistic energy of the performers in the mirror of their repertoire preferences. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 68(LXVIII), special iss. 2, 165–179. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.spiss2.10> [in English].

- Eastick, M. (2001). Moszkowski, Moritz. In *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=Moszkowski%2C+Moritz+&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>
- Hodos, G. (2004). *Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski*. (DMA diss.). The City University of New York (CUNY). New York, USA. https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?params=/context/gc_etds/article/4393/&path_info=hodos_diss_redacted.pdf
- Jaffe, J. V. (2022). Moritz Moszkowski (1854–1925). Suite for two violins and piano, Op. 71. Parlance. Chamber concerts. [https://www.parlancechamberconcerts.org/individual-program-notes/moritz-moszkowski-\(1854%E2%80%931925\)/suite-for-two-violins-and-piano%2C-op.-71](https://www.parlancechamberconcerts.org/individual-program-notes/moritz-moszkowski-(1854%E2%80%931925)/suite-for-two-violins-and-piano%2C-op.-71)
- Kathryn, T. (2025). Moritz Moszkowski: The Forgotten Maestro of Romantic Piano. *Animato Strings*. <https://animato.com.au/moritz-moszkowski-the-forgotten-maestro-of-romantic-piano/>
- Luedtke, W. (1975). *Notes, thoughts, and fragments about Morits Moszkovski and some of his music: An informal monograph*. New York: Typed Manuskript.
- Moszkowski, M. (1914). *Anthology of German Piano Music*. Vols. 1, 2. Boston: Oliver Ditson Company. [https://imslp.org/wiki/Anthology_of_German_Piano_Music_\(Moszkowski%2C_Moritz\)](https://imslp.org/wiki/Anthology_of_German_Piano_Music_(Moszkowski%2C_Moritz))
- Moszkowski, M. (1912). The Importans of Editions of the Classics. *The Etude magazine*, Vol. 30 (No. 12) (December), 243–244. Cooke, James Francis (ed.). Digital Commons @ Gardner-Webb University, Boiling Springs, NC. <https://digitalcommons.gardner-webb.edu/etude/31>
- Sadie, S., Tyrrell, J. (Eds.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press.

REFERENCES

- Assenov, B. (2009). *Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie. [Moritz Moszkowski – a monograph of his works]*. (PhD diss.). Technischen Universität Berlin [Technical University of Berlin]. Berlin. <https://doi.org/10.14279/depositonce-2121> [in German].
- Chemyavska, M., Ivanova, I., Timofeyeva, K., Syriatska, T., & Mits, O. (2023). Artistic energy of the performers in the mirror of their repertoire preferences. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 68(LXVIII), special iss. 2, 165–179. <https://doi.org/10.24193/subbbmusica..spiss2.10> [in English].

- Chernyavska, M., Timofeieva, K. (2022). Vectors for updating the piano repertoire of a modern performer. *Aspects of historical musicology*, XXIX, 43–67. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.03> [in Ukrainian].
- Eastick, M. (2001). Moszkowski, Moritz. In *Grove Music Online*. URL <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=Moszkowski%2C+Moritz+&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> [in English].
- Hodos, G. (2004). *Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski*. (DMA diss.). The City University of New York (CUNY). New York, USA. https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?params=/context/gc_etds/article/4393/&path_info=hodos_diss_redacted.pdf [in English].
- Jaffe, J. V. (2022). Moritz Moszkowski (1854–1925). Suite for two violins and piano, Op. 71. Parlance. Chamber concerts. [https://www.parlancechamberconcerts.org/individual-program-notes/moritz-moszkowski-\(1854%E2%80%931925\)/suite-for-two-violins-and-piano%2C-op.-71](https://www.parlancechamberconcerts.org/individual-program-notes/moritz-moszkowski-(1854%E2%80%931925)/suite-for-two-violins-and-piano%2C-op.-71) [in English].
- Kathryn, T. (2025). Moritz Moszkowski: The Forgotten Maestro of Romantic Piano. *Animato Strings*. <https://animato.com.au/moritz-moszkowski-the-forgotten-maestro-of-romantic-piano/> [in English].
- Komenda, O. I. (2020). *An universal creative personality in Ukrainian musical culture*. (Dr. Habil.' diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Luedtke, W. (1975). *Notes, thoughts, and fragments about Morits Moszkovski and some of his music: An informal monograph*. New York: Typed Manuscript [in English].
- Mits, O. (2022). *M. Moszkowski's creativity in the context of piano art of the second half of the XIX – early XX century*. (Monograph). Kharkiv: I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Art [in Ukrainian].
- Moszkowski, M. (1914). *Anthology of German Piano Music*. Vols. 1, 2. Boston: Oliver Ditson Company. [https://imslp.org/wiki/Anthology_of_German_Piano_Music_\(Moszkowski%2C_Moritz\)](https://imslp.org/wiki/Anthology_of_German_Piano_Music_(Moszkowski%2C_Moritz)) [in English].
- Moszkowski, M. (1912). The Importans of Editions of the Classics. *The Etude magazine*, 30(12) (December), 243–244. Cooke, James Francis (ed.). Digital Commons @ Gardner-Webb University, Boiling Springs, NC. <https://digitalcommons.gardner-webb.edu/etude/31> [in English].
- Sadie, S., Tyrrell, J. (Eds.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press [in English].

Oksana Mits

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Chamber Ensemble
e-mail: ksenamits@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-3619-9635

M. Moszkowski's chamber music and its role in modern ensemble performance

Statement of the problem. *Since M. Moszkowski's musical output is associated primarily with piano music, his chamber works have unfairly remained in the shadows. This is confirmed by the analysis of scientific sources, which convinces that the main attention of researchers is focused on the composer's piano heritage. The article attempts to establish the role of chamber music in the composer's work, as the musician created many ensemble works for string or wind instruments and piano.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to determine the value of M. Moszkowski's chamber music and its role in modern ensemble performance. Research methods – historical and biographical, phenomenological, genre and stylistic; repertoire and performance, and textological approaches – determine the cultural context of M. Moszkowski's chamber music. The scientific novelty of the article lies in the study of M. Moszkowski's chamber music as a little-studied layer of his work.*

Research results. *The following chamber pieces by M. Moszkowski are analyzed: Piece for Violin and Piano without opus (1865–1869), Piano Quintet (1872), Spanish Dance op. 12a, No. 1 for clarinet and piano (1876), Two Concert Pieces for Violin and Piano op. 16 and “Melody” op. 18a, No. 1 for cello and piano (1878), Three Pieces for Cello and Piano op. 29 (1882), “Guitar” op. 45a, No. 2 for cello and piano and op. 45b, No. 2 for violin and piano (1888), “Pres du Berceau” op. 58a, No. 3 for violin and piano (1896), Waltz op. 15b, No. 5 for cello and piano (1902), Suite for two violins and piano op. 71 (1903), “Quatre Morceaux” for violin and piano op. 82 (1909). It has been established that most chamber works originated as ensemble versions of the author's solo or orchestral works. Since M. Moszkowski was not only a pianist, but also a violinist and conductor, his chamber music most clearly shows the interpretation of the piano part as an ensemble of instruments, which confirms the division of voices according to “timbre layers” due to techniques inspired by string instruments. It is in chamber music that these “string” features are particularly prominent:*

next to real strings, one can clearly hear how the piano imitates their orchestral and ensemble expressive specifics.

Conclusion. *During the study, it was found that most of M. Moszkowski's chamber works originated as an ensemble version of his solo or orchestral works. Thus, the ensemble genre became a kind of creative laboratory for the composer, where he experimented primarily with the composition of instruments, improving the timbre and texture of his own works. In this regard, it can be assumed that the master's ensemble works constitute an "improved" version of his original works. In the field of modern performance practice, the significance of M. Moszkowski's chamber work is manifested primarily in the repertoire dimension. Against the background of established, often "canonized" programs with excessive concentration on a limited range of works (primarily "great" sonatas, concertos and cycles), his music offers an alternative path: the inclusion in solo and chamber programs of works that combine high artistic quality with relative compactness of form and accessibility of technical level.*

Keywords: *M. Moszkowski; chamber music; ensemble interaction; duet; trio; timbre-texture space of the work; composer's interpretation.*

*Стаття надійшла до редакції 3.10.2025,
рекомендована до друку 7.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

УДК:78.082.2+78.071.1(430)

DOI 10.34064/khnum2-41.06

Волик Олексій Олексійович

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

Дедусенко Жанна Вікторівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри камерного ансамблю
e-mail: dedusenzhanna@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-1531-8965

**Соната № 2 для скрипки та фортепіано Ф. Бузоні:
архітектоніка і стильова концепція**

У камерно-інструментальній спадщині Ф. Бузоні Соната № 2 для скрипки і фортепіано мі-мінор ор. 36а залишається недостатньо дослідженим твором, що зумовлює потребу її поглибленого аналізу в контексті формування естетики композитора. Метою статті є висвітлення архітектоніки та стильової концепції Сонати, а також з'ясування її ролі в еволюції музичного мислення Ф. Бузоні. Новизна дослідження полягає у поєднанні структурно-функціонального та інтертекстуального аналізу, що дозволяє простежити взаємодію впливів бахівської поліфонії, бетховенської моделі циклу та листівської техніки тематичної трансформації, переосмислених у межах цілісної авторської концепції «молодого класицизму». Підсумовано, що Соната № 2 презентує рубіжний етап творчості Ф. Бузоні, демонструючи синтез різних формотворчих моделей, високу ступінь тематичної єдності та значний потенціал камерно-ансамблевої інтерпретації.

Ключові слова: творчість Ф. Бузоні; камерно-ансамблеве виконавство; соната; архітектоніка; поліфонія; стильова концепція; тематична трансформація.

© 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.

Камерно-інструментальна творчість Ферруччо Бузоні (1866–1924) досі залишається недостатньо дослідженим сегментом європейської музичної культури кінця XIX – початку XX століття, зокрема в українському науковому просторі. Незважаючи на визнання Ф. Бузоні як видатного піаніста й теоретика, його камерні твори, зокрема Соната № 2 для скрипки і фортепіано мі-мінор *op. 36a*, рідко потрапляють у поле уваги виконавців та музикознавців. Це створює методологічну лакуну у вивченні композиторських стратегій межі століть, які поєднують традиціоналізм і новаторство, наслідування традицій, зокрема поліфонічних, та експерименти з формою. Соната Ф. Бузоні № 2 є знаковим зразком синтезу результатів композиторської рефлексії над спадщиною Й. С. Баха, Л. Бетховена та Ф. Ліста, водночас демонструючи формування унікального авторського стилю митця.

Актуальність пропонованого дослідження зумовлена необхідністю переосмислення творчого доробку Ф. Бузоні в контексті камерно-ансамблевого музикування як однієї з важливих сфер сучасної академічної та педагогічної діяльності.

Новизна дослідження зумовлена відсутністю в українському музикознавстві ґрунтовних аналітичних праць, присвячених Сонаті № 2 як окремому музичному феномену. Наявні зарубіжні джерела містять цінні відомості, проте залишаються фрагментарними у висвітленні взаємозв'язку між композиційною структурою, інтертекстуальними посиланнями та філософськими ідеями, закладеними у творі. Отже, аналіз Сонати № 2 для скрипки і фортепіано як прояву естетичної трансформації традиції та концепту камерного синтезу становить актуальне завдання, що поєднує науковий інтерес із практичним значенням для виконавської та педагогічної діяльності у сфері камерного ансамблю.

Останні дослідження і публікації за темою статті. У європейському музикознавстві постать Ф. Бузоні розглядається переважно через призму його музично-естетичних праць (Busoni, 1977 та ін.),

фортепіанної творчості, та його діяльності педагога-новатора. Класичними вважаються монографії Ентоні Бомонта (Beaumont, 1985) та Делли Коулінг (Couling, 2005), які формують біографічну та концептуальну основу подальших досліджень, де Соната № 2 для скрипки і фортепіано згадується як важлива віхова композиція; однак її аналіз носить переважно оглядовий характер. Окремі аналітичні нариси (De Bei, 2012/2014; Ficarella, 2006/2014; Bedetti, 2024) зосереджуються на формально-тематичній структурі Сонати, підкреслюючи її спорідненість із бетховенською, *op.* 109, та наявність глибокої «бахівської» інтонаційної основи. Особливу увагу приділено фіналу твору як прикладу органічного поєднання хоралу, варіацій та фуги. Дисертація Ерінн Кнайт (Knyt, 2010) у теоретичному вимірі, зокрема через призму інтертекстуальності й філософії трансформації, пропонує глибоке осмислення концепцій Ф. Бузоні щодо природи музичного твору. Хоча Соната № 2 згадується, вона не стає предметом самостійного детального аналізу, що залишає можливості для її глибшого та більш фокусованого дослідження. Натомість в українському науковому середовищі, попри наявний методологічний потенціал (Чернявська, Тимофєєва, 2022; Chernyavska, Ivanova, Timofeyeva, Syriatska, & Mits, 2023), окреслена тематика залишається зовсім не розробленою. Камерна творчість Ф. Бузоні, як йшлося, взагалі рідко привертає увагу дослідників, а спеціальних праць, присвячених Сонаті для скрипки і фортепіано № 2, у науковому обігу наразі не виявлено. Це значно ускладнює процес інтерпретації твору у виконавській і педагогічній практиці.

Мета статті полягає у комплексному аналізі Сонати № 2 мі-мінор, *op.* 36a Ф. Бузоні з точки зору її архітектонічної організації, стилістичних джерел та принципів циклічної драматургії. Завдання дослідження передбачають:

- висвітлення структурних особливостей твору;
- визначення провідних стильових впливів і механізмів їх творчої трансформації;
- окреслення ролі сонати у формуванні естетичної концепції Ф. Бузоні та її значення в контексті камерно-ансамблевого виконавства.

Методологія дослідження. Застосовано комплексне поєднання музикознавчого аналізу та історико-стильових підходів, що включає:

- *структурно-функціональний* метод для дослідження форми, тематизму та драматургії сонати;
- *інтертекстуальний* – для ідентифікації зв'язків із бахівською поліфонією, бетховенською моделлю циклу й лістівською технікою тематичної трансформації;
- *герменевтичний* аналіз для інтерпретації символічних і філософсько-естетичних аспектів твору;
- *історико-контекстуальний* метод для окреслення місця Сонати у творчості Ф. Бузоні та її впливу на подальші естетичні пошуки композитора.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Ферруччо Бузоні (1866–1924) – одна з найяскравіших постатей європейської культури межі XIX–XX століть. Відомий насамперед як видатний піаніст-віртуоз і педагог, він одночасно виступав як композитор, диригент, музичний теоретик та естет. Його творча спадщина вирізняється широтою жанрового діапазону. Поряд із численними фортепіанними творами, транскрипціями, опусами для симфонічного складу та опер, Ф. Бузоні певний час приділяв увагу й камерно-інструментальній музиці.

Нечисленний камерний доробок митця містить всього дві скрипкові сонати, і обидві практично не виконуються на великій сцені. Але навіть на прикладі лише цих творів можна відстежити еволюцію стилю італійського майстра. Якщо Перша Соната *op. 29* мі-мінор¹ – це досить стандартизований твір із трьох частин, скомпонованих за класичною моделлю – *Allegro deciso* – *Andante sostenuto* (*Molto sostenuto*) – *Allegro molto e deciso* – зі звичними фортепіанними

¹ Цікавий факт: обидві скрипкові Сонати Ф. Бузоні написані у мі-мінорі, також два фортепіанні етюди з шести композитор створив у мі-мінорі, з чого можна припустити, що це, можливо, була одна з улюблених тональностей автора до того моменту, коли він звернувся до атональності як основи композицій.

патернами, коли здебільшого арпеджіїні обігравання або акорди підтримують партію скрипки, то у наступній камерній сонаті Ф. Бузоні вже сміливо експериментує із формою, фактурою та інтонаційними моделями, а також поєднує німецьку поліфонічну традицію з італійським ліризмом. Безумовно, можна відстежити деякі споріднені із Сонатою *op.* 29 елементи, на кшталт схожих ритмічних фігур чи специфічних інтервальних ходів, але все ж таки саме скрипкова Соната № 2 мі-мінор *op.* 36а посідає важливе місце у творчості Ф. Бузоні як рубіжний твір, що ознаменував перехід від традиціоналістського письма до пошуків власної художньої ідентичності. Попри те, що на момент її написання митець вже мав значний досвід композитора, педагога і автора теоретичних праць, саме щодо цього твору він зазначив: «В ідеалі я знайшов свій власний шлях як композитор лише з Другою сонатою для скрипки, *op.* 36а, яку серед друзів я також називаю своїм *op.* 1» (цит за: De Bei, 2012/2014).

Соната створювалася в 1898–1900 роках, у період значних особистих і професійних змін у житті композитора². У ці роки Ф. Бузоні остаточно переосмислює свій творчий шлях, відходить від впливів Лейпцизької школи, естетики Брамса і пізнього романтизму, дедалі більше цікавлячись філософією музичної форми, синтезом форм старовинних і нових, вільною варіативністю. Показово, що одразу по завершенні Сонати він розпочинає роботу над творами, в яких його музична мова стає більш поліфонічною та символічною, насиченою цитатністю, а ідея «молодого класицизму»³ поступово оформлюється в окремий теоретичний напрям (Beaumont, 1985; Riethmüller, 1988b).

² Ноти сонати були опубліковані видавництвом Breitkopf & Härtel 1901 року – за безпосередньою участю Ф. Бузоні.

³ «Молодий класицизм» – естетична концепція Ф. Бузоні, яка поєднує глибинну повагу до класичної традиції з її творчим оновленням. У його трактатах вона постає як прагнення до «очищення» музики від описовості та зовнішнього романтичного пафосу, повернення до внутрішньої духовності та ясності форми, але у нових, модернізованих умовах. Тобто у його розумінні «молодий класицизм» – це синтез

Створення сонати було пов'язане з важливим біографічним епізодом – дружбою з видатним скрипалем Оттокарм Новачеком, якому Ф. Бузоні й присвятив твір. Однак О. Новачек помер до завершення роботи над Сонатою, що надало цій композиції меморіального характеру й додаткового відтінку скорботи. Деякі дослідники вбачають у цьому пояснення особливої інтонаційної напруженості першої частини та медитативного настрою фіналу, де з'являється запозичений у Й. С. Баха хорал «*Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen*». Музичний жест пам'яті стає тут не лише даниною поваги другу, а й виразником концепції «музики як метафізики» (Кнут, 2010: 349) – важливого філософського постулату Ф. Бузоні. Як вказує Д. Коулінг у своїй монографії, присвята була «не лише знаком дружби, а й символічним актом прощання» (Couling, 2005: 136).

Показово, що Соната також ознаменувала завершення певного етапу в камерній творчості композитора: після неї Ф. Бузоні практично не звертався до дуетної форми, що, на думку дослідників, пов'язано з його прагненням вийти за рамки традиційних жанрів і форм, відірватися від академічних канонів і перейти до пошуків нових художніх моделей, що стане особливо помітним уже в його творах 1900 років.

Соната для скрипки та фортепіано № 2 мі-мінор являє собою велику тричастинну композицію, чия внутрішня будова порушує традиційні сонатні канони і наближається до форми «сонати-фантазії»⁴, а в її фіналі реалізується цикл варіацій з фугою⁵, який

традиції та новаторства, де класика постає не як історичний стиль, а як живий принцип мислення, здатний народжувати нову естетику.

⁴ Цікавий факт: на титульному листі чернетки цієї сонати навіть була ремарка *Sonata quasi una fantasia*, що відсылало до *op. 27* Л. Бетховена: № 13 *Es-dur* та 14 *cis-moll* (Ficarella, 2006).

⁵ Ми вважаємо більш доречним називати п'яту варіацію фіналу *op. 36a* Ф. Бузоні (як і п'яту варіацію Сонати *op. 109* Л. Бетховена) фугато, а не фугою. Проте багато виконавців та дослідників вбачають у цих зразках фугу, тому у статті ми залишаємо вищезначений термін для зручності.

походить від бахівських і бетховенських моделей. Композиційно твір об'єднаний низкою наскрізних мотивів і тематичних трансформацій, а частини повинні гратися *attacca*, що дає підстави говорити про цілеспрямовано сконструйовану циклічну форму.

Перша частина: *Langsam – Vivace assai*

Перша частина, що відкривається ремаркою *Langsam*⁶ (Прикл. 1), розгортається як інтродукція до всього циклу. Вступні «хоральні» акорди фортепіано занурюють слухача в темну та напружену атмосферу, задаючи майже траурний характер. Ф. Бузоні прекрасно знав колористичні властивості фортепіано, тому басові *октави e–g* на *piano* створюють образ незворотності й злого фатуму.

Приклад 1. Вступ I частини (*Langsam*).



Головна партія, яку потім каноном проводить скрипка (у п'ятому такті), являє собою довгу пластичну мелодію з поступовим рухом і широкими інтервалами. Тут присутні численні композиторські позначення, зокрема стосовно гнучкого рубато, що потребує від ансамблістів високого рівня зіграності й розуміння виконавських намірів одне одного.

⁶ В перекладі з німецької – «Повільно» або «Тихо».

Основна тема складається з двох тематичних елементів:

A_1 : $cis - e - g - fis - d - h$, що є своєрідним лейтмотивом Першої частини (Прикл. 2), та A_2 : $h - cis - h - a - gis - h - a - fis$, який грає скрипка (Прикл. 3).

Приклад 2. Головна тема, елемент 1 (A_1).



Приклад 3. Головна тема у скрипки, елемент 2 (A_2).



Від такту 17 йде поступовий динамічний розвиток. Тематичний елемент 1 (A_1) проводиться у скрипки, потім у партії лівої руки піаніста (з ремаркою *espressivo marcato*). Кульмінація головної партії припадає на такт 22 – заклик скрипки короткими лігами по терціях, що окреслюють гармонію зменшеного септакорду, як і супровід фортепіано. Далі (т. 27) вступає *побічна тема* (B) скрипки: світла, кантиленна, повна внутрішньої теплоти, вона підтримується партією фортепіано, у якій терції *non legato* ніби підвішуються на демпферній педалі. При цьому композитор виставив спеціальну ремарку (*dolce, ma sonoro*), щоб скрипка звучала м'яко, але повнозвучно, а піаніст грав фактуру на двох педалях (одночасно береться «сустейн» та *una corda*, тому що у нотах стоїть позначка «2 Ped»). Побічна партія також умовно політемна – містить два головних тематичних елементи: перший подається довгими нотами з пунктиром у партії скрипки, другий – тріольними восьмими (т. 36 у скрипки й т. 45 у фортепіано).

Після зони побічної партії через хід $a - d - c - b$ на *rallentando* повертається матеріал головної (т. 47) з використанням обох її тематичних елементів, але цього разу Ф. Бузоні трансформує звичний образ через зміну фактури фортепіано та певні ремарки.

Три триольні шістнадцяті та восьма (пізніше три звичайні шістнадцяті та чверть) – це головний ритмічний рисунок⁷, на якому побудований майже весь розділ форми аж до розробкового епізоду. Поступово посилюючи динаміку – у нотах, окрім *poco a poco cresc.*, додатково виписані ремарки *steigernd*, *anwachsend* (обидва терміни у перекладі з німецької означають «із поступовим посиленням, нарощуванням динаміки»), – композитор вибудовує спочатку першу хвилю головної партії. Обидва інструменти приходять до кульмінації у тт. 54–55, але Ф. Бузоні обманює очікування і проводить другу хвилю трансформованої головної партії на *subito pp*: у скрипки з'являються обігравання тематичних мотивів (трель, форшлаг), а фортепіано спокійно продовжує вести лінію остінато у лівій руці, але з ритмічним розширенням за рахунок зміни триольних шістнадцятих на звичайні. Однак, на відміну від минулої хвилі, композитор вимагає дотримання постійної динаміки *piano*, а арпеджіо супроводжує ремарка «*leggerissimo*»⁸.

Ремарка *breit* («широко») (т. 62) привносить елемент декламаційності, а подальше *accelerando* і *crescendo* скрипки за два з половиною такти підготовляє розробковий епізод (C) у сі-мінорі (Прикл. 4). Пунктирні акорди фортепіано вказують на образну складову маршу, а скрипка після низхідних каскадів 32-х розпочинає нову тему, яка буде використана у якості основної у другій частині сонати (*Presto*).

⁷ Цей елемент відсилає до «мотиву долі» з П'ятої симфонії Л. Бетховена.

⁸ Навіть у першій частині композитор залишив дуже детальні ремарки майже на кожній строчці клавіру, як італійською, так і німецькою мовами. Це свідчить про дуже високі вимоги Ф. Бузоні до чіткої інтерпретації цього твору з боку виконавців, як щодо спільного рубато, так і виразу художніх намірів.

Приклад 4. Розробковий епізод (C).



Далі Ф. Бузоні робить перехід, використовуючи елемент акомпанементу головної партії⁹. Але замість продовження головної теми в партії скрипки композитор вводить нас в оману та органічно вплітає в музичну тканину побічну тему (B), яка тепер проводиться в лівій руці партії фортепіано, тоді як права додає фон з ніжних арпеджіо, що немов обволікає її. Тема головної повертається лише у тт. 102–103, а у наступному такті Ф. Бузоні вводить тональність Мі-мажор та матеріал експозиції. Дуже умовно цей розділ можна позначити як усічену репризу, у якій проводиться другий елемент побічної, а в останніх трьох тактах композитор демонструє тему головної партії через канон (Прикл. 5).

Приклад 5. Тема головної партії (кінець I частини).



⁹ Октави в басі фортепіано, при цьому у правій руці – спокійне арпеджування із «зупинкою» на чверті.

Цей міні-висновок (*Adagio*) не завершує музичну дію, а підводить до наступної частини без паузи (*attacca*), що дає недвозначне розуміння загальної структури як наскрізної форми.

Формально першу частину можна трактувати як модифіковану сонатну форму з елементами рондо, де чергуються епізоди різного характеру. Ми виявили таку схему:

$$[A (A_1-A_2) - B (B_1-B_2) - A - C - B (B_1-B_2) - A (A-B_2-A)].$$

Якщо ж прибрати всі позначення тематичних елементів у дужках, то загальна форма частини буде такою: **A–B–A / C–B–A**, де *A* позначає головну партію, *B* – побічну, а *C* – розробковий епізод, що відкриває центральний розділ твору. Така архітектоніка забезпечує не лише логічну послідовність тематичного розвитку, а й створює відчуття симетрії та внутрішньої рівноваги, що притаманні композиційному мисленню Ф. Бузоні. Водночас віддзеркалення тематичних блоків у заключному розділі формує своєрідну арку, яка поєднує експозиційні й репризні елементи в єдину, цілісну драматургічну конструкцію.

Друга частина: Presto

Друга частина у розмірі 6/8 являє собою демонічне скерцо, що починається шеститактовим «вступом», який відкриває на ***p*** сухе, з паузами, стаккато фортепіано по звуках тонічного тризвуку мі-мінора [*e-g- h-g-e*]; далі – два такти акордів скрипки на ***f***, що повторюють цю інтонацію – і знов вона звучить на ***f*** у фігураціях піаніста (Приклад 6).

Приклад 6. Друга частина Скерцо (вступ).

The musical score shows the beginning of the second movement, 'Presto', in 6/8 time. The piano part starts with a six-measure introduction marked 'P' (piano) and 'f' (forte). The violin part enters with a six-measure introduction marked 'f' (forte). The tempo is marked 'Presto'.

У цілому, це жвава і моторна частина, в основі якої – ознаки італійської тарантели, пропущені крізь призму пізньоромантичної експресії. Партія фортепіано має здебільшого токатно-остинатний характер (ремарка «*staccato sempre*»). Основна тема скрипки містить стрибки, різкі інтонаційні перепади і втілює образ, діаметрально протилежний філософічності та кантиленності першої частини. Інтонаційно тематичний матеріал Скерцо походить від мотивів першої частини. Зокрема, головна тема скрипки, як вже йшлося, практично є цитатою елемента з розробкового епізоду (С) (Прикл. 7). Це – ще один вагомий аспект, що свідчить про циклічну конструкцію всієї Сонати, у якій Ф. Бузоні підкреслює внутрішні зв'язки між частинами. Таке мислення вочевидь бере коріння у бетховенських сонатах та симфоніях, нагадуючи «мотивну єдність» творів німецького генія (Веркіна, 2008).

Приклад 7. Головна тема Скерцо (цитата розробкового епізоду С із I частини).



Крім основної теми, у *Presto* з'являється низка побічних мотивів, що замінюють тріо. Вони більш м'якого характеру, проте загальний тарантельний рух, темп та настрій залишаються незмінними. Безперечно, на просторах Інтернету зустрічаються виконання, де ці теми подаються стримано, і у цьому є певний сенс, щоб означити кантиленність окремих елементів, але відповідних темпових чи агогічних ремарок італійський композитор не надавав. Максимум, що можна побачити у нотах, – позначки «*posamente*»¹⁰ з тенутними підкресленнями

¹⁰ Це позначення майже не зустрічається в якості музичного терміна в нотах. Однак, зважаючи на етімологію (походить від слова *rosa*), означає «спокійно», «спираючись» або «відпочиваючи».

акордів у партії фортепіано (тт. 171–178), «*zart, etwas mit Wärme*»¹¹ та «*delicato*» (т. 187).

З погляду форми, друга частина не може однозначно трактуватися як класичне скерцо з трію. Її форма більше нагадує гібридну з ритмічно-риторичними контрастами, що наближають її до рондо з епізодами. Внутрішня структура частини має такий вигляд:

A – B – C – A (A – D – C – A).

Формально Мі-мажорні епізоди B та C (Прикл. 8 та 9) можуть розглядатися як своєрідне Трію (композитор навіть проставив нові ключові знаки та подвійні тактові риси). Але вони занадто короткі, щоб повноцінно виконувати функцію трію, крім того, моторний характер і відчуття остинатної сітки не уходять. Також епізод C повторюється в заключному розділі в динамізованому вигляді на *ff* (з ремаркою «*tutta forza senza allargare*»), що свідчить на користь рондальності.

Приклад 8. Епізод B.



Приклад 9. Епізод C.

¹¹ Переклад: «ніжно, з легкою теплотою».

Заключний розділ тарантели (*Presto*) демонструє сплеск віртуозності: як у піаніста, так і у скрипаля є дійсно складні технічні моменти (епізоди D – тт. 251–273 і C – тт. 275–289), які під силу виконати тільки досвідченим музикантам.

Динамічна кода з погляду інтонаційності відсилає до вступу другої частини й водночас до тт. 157–162 епізоду *B* (квазі-трію). Попередня ремарка «*incalzando sempre piu*» з т. 294 передбачає, що темп тут має бути ще швидшим. Музика стрімко прямує у кінцеві акорди, однак, на відміну від тт. 302–304, штрих знову повертається сухий: спочатку гостре стаккато, потім рішуче *non legato* (або без демпферної педалі, або з короткою ритмічною педаллю). Ф. Бузоні навіть уточнює це ремаркою *seccamente*, одночасно виставляючи *fff*, щоби підкреслити, що це завершення та головна кульмінація демонічного скерцо.

Третя частина (Фінал) – не тільки найдовша за хронометражем та кількістю тактів, вона є свого роду концептуальним ядром усієї Сонати. Органічним переходом з другої частини до нового образу слугує інтонація *e – cis* у скрипки. Вступ (*Andante piuttosto grave*) побудований на тривожній інтонації з пунктиром (Прикл. 10).

Приклад 10. Третя частина. Вступ (*Andante piuttosto grave*).



Ритм мелодії скрипки (т. 324) походить від головної теми першої частини, а в тактах 342–343 зустрічаємо й «спогад» зі Скерцо-тарантели (мотив C) – Ф. Бузоні навіть пише відповідну німецьку

ремарку «*wie eine Erinnerung*» (буквально – «немовби спогад»). Загалом, як і у інших частинах, у фіналі дуже багато детальних нотаток композитора стосовно рубатно-темпорального аспекту виконання, туше, а також образної складової тексту.

Після 36-тактового вступу з'являється хорал, запозичений із нотного зошити Анни Магдалени Бах, – «*Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen*»¹². Він подається спочатку у фортепіано, потім підтримується скрипкою і стає основою циклу варіацій. Загальний темп – *Andante con moto*, однак тема має релігійний генезис, тому «*con moto*» не може бути занадто жвавим. Крім того, на це прямо вказують підказки Ф. Бузоні «*dolce, ma solenne e non troppo piano*» та «*sostenuto*» (Прикл. 11).

Приклад 11. Хорал *Andante con moto* (основна тема фіналу).

The image displays a musical score for a chorale. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 358 and includes a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The tempo is marked 'Andante con moto' and the mood is '(sostenuto)'. The piano part is further marked 'dolce, ma solenne e non troppo piano'. The second system starts at measure 364 and continues the piano accompaniment, marked 'dolce'. The key signature is F# major (three sharps) and the time signature is 3/4.

Шість варіацій, що слідують за хоралом, демонструють майстерність італійського композитора у сферах побудови фактури, жанрових

¹² Назва цього протестанського хоралу перекладається приблизно «Як відрадно мені, о друже душ людських», де звернення «*Freund der Seelen*» символізує Христа як втішника людської душі.

алюзій і синтезу різних виразних прийомів. Усі варіації відокремлені одна від одної подвійною тактовою рисою та зміною тактового розміру (6/4, 2/4, 3/4, C, 9/8 тощо).

Перша варіація (*Poco più andante*) – спокійна кантилена у скрипки (*dolce assai*) з акомпанементом у вигляді м'якої пульсації тріольними восьмими, довгими басовими нотами, та поступовим рухом у середньому голосі партії фортепіано.

Друга варіація має ознаки маршу (*Alla marcia, vivace*) та нагадує бетховенські зразки. Починається вона нібито здалеку (загальна динаміка – *p*) легкими стакатними пунктирами у фортепіано соло, яке у т. 437 передає естафету скрипці. Присутні мелізми-прикраси (морденти, форшлаги), які надають цьому «маршу» нотки жартівливості, скерцозності. Деякий час тематичний матеріал розподіляється, звучить то у фортепіано, то у скрипки, потім партії інструментів синхронізуються, поступово посилюючи динаміку звучання. З'являються спалахи *f* та *sf*, динаміка стає хвилеподібною; закінчення та перехід у наступну варіацію йде на димінуендо, без пауз-люфтів.

Третя варіація (*Lo stesso movimento*) демонструє віртуозний *moto perpetuo* (Прикл. 12). У скрипки цей «вічний рух» відбувається шістнадцятими (ремарка «*leggero*»), тоді як супровід фортепіано побудований на сухих стакатних акордах (здебільшого *piano*, хоча останні такти варіації звучать *forte*)¹³.

Органічний перехід у *Четверту варіацію* відбувається через ферматну довгу «*h*» (*lunga*) у партії фортепіано, за рахунок природного затухання звуку. Ця нота ніби падає у тиху басову октаву «*e*»,

¹³ У Фіналі Сонати чітко простежується діалог із 30-ю сонатою Л. Бетховена: третя й п'ята варіації Ф. Бузоні орієнуються на ті самі структурно-стильові моделі, що й відповідні варіації в *op.* 109. Подібно до Л. Бетховена, Ф. Бузоні вибудовує третю варіацію як моторний епізод (*moto perpetuo*), заснований на безперервному русі шістнадцятих та схожому ритмічному патерні восьмими (акордами). П'ята варіація розгортається у формі фугато, що також корелює з бетховенським варіаційним циклом.

Приклад 12. Третя варіація.



повертаючи слухача у мі-мінор. Варіація здебільшого медитативна і скорботна. Альбрехт Рітмюллер (Riethmüller, 1988a) вбачає у ній алюзію на бароковий ричеркар, й у цьому є сенс, оскільки музичний матеріал партії фортепіано з елементами прелюдювання нагадує «пошук» тональності та ладу, що характерно для цього жанру. Скрипка, що вступає у т. 544 (*molto espress.*), презентує одну з найкрасивіших ліричних мелодій Ф. Бузоні, представлених у його камерній творчості, а десятитактний епізод від т. 573 можна трактувати як своєрідний епілог четвертої варіації, побудований на інтонаціях ламенто¹⁴.

П'ята варіація – fuga (*Tranquillo assai*) – будується на контрапунктично трансформованій темі хоралу, а її архітектоніка у певних аспектах споріднена з композиційною логікою творів Ф. Ліста. Поступове динамічне нагнітання, ущільнення фактури та розширення регістрового діапазону ведуть до апофеозу, що переходить у наступну варіацію, відмічену змінами характеру, темпу та метру.

У шостій варіації (*Allegro deciso, un poco maestoso*) матеріал основної теми викладений у високому регістрі партії скрипки. Але фортепіанний супровід не є звичайним акомпанементом, як у Першій сонаті Ф. Бузоні. Лінія шістнадцятих у правій руці побудована на елементах четвертої варіації (ричеркар), тільки у швидкому темпі; октави у лівій відсилають до інтонацій епізоду з першої частини, що, правда,

¹⁴ Присутня й відповідна композиторська ремарка «*lamentoso*».

мотив розгортається у зворотному напрямку. І в партії скрипки, і в партії фортепіано присутня ремарка *con forza*. У т. 649 проводиться матеріал вступу третьої частини, однак тепер він трансформований та динамізований, а через п'ять тактів (*dramat.*; *appass.*) можна почути аллюзію на Сонату Ф. Ліста «Після прочитання Данте».

Далі Ф. Бузоні вводить деякі елементи з першої частини твору, після чого, *piano* та *dolcissimo*, демонструє останній варіант теми вступу фіналу (*Piu tranquillo, apoteotico*). Від т. 682 (*Tempo del Tema*) знову звучить перший мотив теми хоралу. Але композитор не обмежується формуванням однієї «арки» в останній частині. Щоб органічно замкнути цикл, він також повертає початкові акорди вступу першої частини (*quasi sacro*), проте завершує п'ятитакт не в мінорі, а в мажорі.

Таким чином, третя частина демонструє композиційний синтез: вступ – хорал – варіації (з фугою) – заключний репризний розділ із ремінісценціями. Це не тільки складна архітектонічна конструкція, а й маніфест естетичних поглядів Ф. Бузоні, про які можна дізнатися з його пізніх праць, сповнених філософських роздумів.

Інтерес Ф. Бузоні до творчої спадщини Й. С. Баха був принциповим і послідовним: він вважав поліфонічні композиції німецького генія не тільки джерелом натхнення, але «найвищою точкою розуму в музиці» (Ficarella, 2006/2014). Саме з Другої скрипкової сонати починається активний поворот Ф. Бузоні до бахівської поліфонії, що пізніше знайде своє відображення в численних транскрипціях і фантазіях на теми Й. С. Баха¹⁵. Як зазначає Анна Фікарелла, у фіналі Сонати № 2 «вперше проявляється глибока духовна прив'язаність Ф. Бузоні до Баха, що згодом стане провідною ідеєю його стилю» (там само).

У цьому контексті хорал «*Wie wohl ist mir*» постає не лише як тема для варіацій, а як символічне осердя твору: він набуває майже літургійного значення, виступаючи в якості «інтонаційного коду» усієї композиції. Алессандро Де Бей (De Bei, 2012/2014) підкреслює, що варіації – це не прикрашання, а «вивчення» теми, її поступове

¹⁵ Включно зі знаменитою «*Chaconne i Fantasia contrappuntistica*».

«одухотворення» через фактурні трансформації; fuga фіналу, побудована на ритмічно зміненій темі хоралу, утворює ефект повернення до джерела через призму його авторського переосмислення. Структурна модель фіналу з хоралом, варіаціями та фугою вочевидь перегукується з бахівською традицією хоральних партит, зберігаючи водночас пізньоромантичну масштабність і драматизм.

Другим фундаментальним орієнтиром для Ф. Бузоні є Л. Бетховен, зокрема, його Сонати *op. 27* № 13 та № 14 (*quasi una fantasia*), а також *op. 109* № 30. Подібність до *op. 27* проявляється у розмитих межах між частинами, переходах *attacca* і наскрізній драматургії, де тематичний розвиток відбувається протягом усього циклу. С. Барбер (Barber, 2024) зазначає, що Ф. Бузоні моделює структуру сонати не лише формально (повільна – швидка частини та фінал-варіації), але й тонально – вибір мі-мінору / мажору відтворює тональний план бетховенського *op. 109*.

Третя важлива композиційна вісь – стильові впливи Ф. Ліста. Його техніка тематичної трансформації стає для Ф. Бузоні засобом синтезу інтелектуальної строгості та емоційної свободи. Як зазначає А. Де Бей, мотивні елементи з попередніх частин не зникають, а «перероджуються» у варіаціях фіналу, набуваючи нових образних значень (De Bei, 2012/2014). Такий підхід споріднює Сонату Ф. Бузоні з лістівськими симфонічними поемами та його Сонатою сі-мінор, де наскрізна форма будується на метаморфозах вихідних мотивів.

Ці три лінії впливу формують ідейний та стилістичний каркас скрипкової Сонати Ф. Бузоні № 2, де поліфонічна строгість Й. С. Баха, драматургічна логіка Л. Бетховена й поетика варіаційно-тематичного розвитку Ф. Ліста поєднуються в цілісну концептуальну систему. Музичні реалії минулого не відтворюються як просте цитування: вони стають матеріалом для духовної рефлексії та художнього переосмислення, що відповідає одній з ключових рис естетики Ф. Бузоні.

У аспекті камерно-ансамблевого виконавства Соната є особливо цінною завдяки високому рівню синергійності партій. Вона потребує не лише технічної майстерності, а й глибокої інтерпретаційної

злагодженості між виконавцями, адже драматургія твору базується на наскрізному розвитку мотивів, тонких рубатних відтінках, поліфонічних переплетіннях і скеровується численними ремарками композитора щодо характеру та темпоритму виконання.

Висновки.

Соната № 2 для скрипки та фортепіано мі-мінор, *ор.* 36а посідає ключове місце у творчій еволюції Ф. Бузоні, фіксуючи момент стильового переходу від пізньоромантичної мови до глибоко осмисленої авторської естетики. У цьому творі італійський композитор уперше досягає внутрішньої стилістичної єдності, що охоплює поліфонічну строгість, драматургічну логіку та варіаційно-трансформаційні принципи музичного розвитку. Архітектоніка Сонати поєднує риси сонатної, фантазійної та варіаційної моделей, спираючись на наскрізний драматургічний процес із чітко окресленою мотивною єдністю. Звернення до бахівської поліфонії, бетховенської концепції циклу та лістівської техніки тематичної трансформації формує стилістичну основу Сонати, де запозичені елементи не відтворюються буквально, а переосмислюються в контексті власної естетичної програми італійського композитора. Особливе місце у творі посідає фінал – хорал «*Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen*» із шістьма варіаціями, що є духовним центром Сонати, виконуючи в циклі роль символічної кульмінації.

У виконавській перспективі Соната № 2 постає як масштабний камерний твір, що вимагає від ансамблю не лише технічної зрілості, а й високого рівня інтерпретаційної узгодженості. Тісна інтеграція партій, густе поліфонічне письмо, рубатні модифікації, ремінісценції, що утворюють інтонаційні зв'язки між частинами, й драматургічна наскрізність потребують глибокого розуміння стилю Ф. Бузоні та здатності відтворити складну систему образних переходів. Попри обмежену присутність у концертному репертуарі, твір поступово повертає своє місце в сучасній камерній практиці, демонструючи серйозний потенціал з погляду як інтерпретаційних викликів, так і художнього відкриття.

Перспективи дослідження. Подальше наукове осмислення Сонати № 2 для скрипки та фортепіано передбачає більш ґрунтовний виконавський аналіз твору. Особливо актуальним є системний огляд наявних аудіо- та відеозаписів твору із метою виявлення особливостей його інтерпретації різними музикантами. Окремою важливою сферою дослідження видається аналіз рецепції Сонати у європейській та світовій музичній культурі: ставлення до твору у різних країнах, наявність його у концертних програмах, критичні відгуки й тенденції популяризації тощо. Зазначене дає змогу проаналізувати шляхи інтеграції Сонати № 2 Ф. Бузоні в сучасний музичний простір, а також оцінити перспективи включення цього твору до навчальних програм студентів у класах камерно-ансамблевого виконавства.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Barber, S. (2024). Busoni: Violin Sonatas (Tactus): [Review]. *MusicWeb International*. <https://musicwebinternational.com/2024/04/busoni-violin-sonatas-tactus/> [in English].
- Beaumont, A. (1985). *Busoni the composer*. London: Faber & Faber [in English].
- Bedetti, A. (2024). Le sonate per violino e pianoforte di Ferruccio Busoni [The sonatas for violin and piano by Ferruccio Busoni]. *MusicVoice.it*. <https://musicvoice.it/le-sonate-per-violino-e-pianoforte-di-ferruccio-busoni/> [in Italian].
- Busoni, F. (1977). *Lo sguardo lieto: Tutti gli scritti sulla musica e le arti* [The Joyful Gaze: Collected Writings on Music and the Arts]. (F. D'Amico, ed.). Milano: Il Saggiatore [in Italian].
- Chernyavska, M., Ivanova, I., Timofeyeva, K., Syriatska, T., & Mits, O. (2023). Artistic energy of the performers in the mirror of their repertoire preferences. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 68(LXVIII), special iss. 2, 165–179. <https://doi.org/10.24193/subbmusica..spiss2.10> [in English].
- Chernyavska, M., Timofeieva, K. (2022). Vectors for updating the piano repertoire of a modern performer. *Aspects of historical musicology*, XXIX, 43–67. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.03> [in Ukrainian].
- Couling, D. (2005). *Ferruccio Busoni: A musical Ishmael*. London & New York: Bloomsbury Academic [in English].
- De Bei, A. (2012/2014). Guida all'ascolto 2: Ferruccio Busoni – Sonata per violino e pianoforte n. 2, op. 36a [Listening Guide 2: Ferruccio Busoni – Violin Sonata

- No. 2, Op. 36a]. *l'Orchestra Virtuale del Flaminio*. <https://www.flaminioonline.it/Guide/Busoni/Busoni-Sonata244.html> [in Italian].
- Ficarella, A. (2006/2014). *Guida all'ascolto 1: Ferruccio Busoni – Sonata per violino e pianoforte n. 2, op. 36a* [Listening Guide 1: Ferruccio Busoni – Violin Sonata No. 2, Op. 36a]. *l'Orchestra Virtuale del Flaminio*. <https://www.flaminioonline.it/Guide/Busoni/Busoni-Sonata244.html> [in Italian].
- Knyt, E. E. (2010). *Ferruccio Busoni and the ontology of the musical work: Permutations and possibilities*. (PhD diss.). Stanford University. Stanford, CA. <https://purl.stanford.edu/ck155rf0207> [in English].
- Riethmüller, A. (1988a). *Busonis Denkstruktur: Untersuchungen zur formalen und semantischen Organisation der Musik Ferruccio Busonis [Busoni's Thought Structure: Studies on the Formal and Semantic Organization of Ferruccio Busoni's Music]*. Tutzing: Hans Schneider Verlag [in German].
- Riethmüller, A. (1988b). *Ferruccio Busonis Poetik [Ferruccio Busoni's Poetics]*. Mainz: Schott [in German].
- Vierkina, T. B. (2008). *Vykonavskyi analiz Sonaty L. van Betkhovena op. 27 No. 1 [Performer's analysis L. van Beethoven's Sonata op. 27 No. 1]*. Kharkiv: Kortes [in Ukrainian].

Oleksii Volyk

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

Zhanna Dedusenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor, the Department of Chamber Ensemble
e-mail: dedusenzhanna@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-1531-8965

Violin Sonata No. 2 by Ferruccio Busoni: Architectonics and Stylistic Concept

Statement of the problem. *The chamber-instrumental legacy by Ferruccio Busoni remains insufficiently explored, particularly in Eastern European scholarship. Despite Busoni's status as a major pianist, theorist, and composer, his Violin Sonata No. 2 in E minor, op. 36a has received limited analytical attention and rarely appears at concert stages. This gap leaves unaddressed the work's structural innovations, its rich intertextual dialogue with Bach, Beethoven, and Liszt, and its pivotal role*

in the evolution of Busoni's aesthetic thought. As the Sonata marks a transition from late-romantic idioms toward the composer's mature concept of "Jungklassizität" ("young classicism"), a scholarly re-evaluation becomes essential for both, musicology and performance studies.

Objectives, methods, and novelty of the research. The study aims to outline the architectural and dramaturgical design of Busoni's Sonata No. 2; identify its principal stylistic influences and mechanisms of thematic transformation; and determine the sonata's position within the composer's aesthetic development and chamber-music output. As methodological instruments, the article employs structural analysis, intertextual analysis, hermeneutic interpretation of symbolic and philosophical layers, and historical-contextual approaches. The novelty of the research lies in integrating these methods to demonstrate how Busoni synthesizes polyphonic rigor, cyclic unity, and expressive intonation transformation into a coherent artistic system of the work.

Research results. The article demonstrates that Busoni's Violin Sonata No. 2 represents a decisive stylistic turning point. The three "attacca"-connected movements form a unified cyclic structure built on recurring motives and inter-textual references. The first movement combines elements of sonata form and fantasia with flexible thematic development. The second movement possesses the features of a scherzo-like tarantella, whose music material contents links with the opening movement. The finale, centered on the chorale used by Bach, "Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen," presents a sequence of variations and a fugue, serving as the conceptual core of the cycle. Overall, the Sonata demonstrates a synthesis of Bachian counterpoint, Beethovenian cyclic thinking, and Lisztian transformation techniques, while offering significant interpretive demands for performers.

Conclusion. The study confirms that Busoni's Violin Sonata No. 2 marks a key stage in his transition toward a mature personal aesthetic. The work demonstrates the components of polyphonic style within a cyclic form united by thematic transformations, creating a coherent stylistic synthesis rooted in Bach's, Beethoven's, and Liszt's music. Despite its limited presence in concert repertoire, the Sonata holds strong interpretive and pedagogical potential and merits broader recognition within contemporary chamber performance practice.

Keywords: Ferruccio Busoni's works; sonata; architectonics; stylistic concept; polyphony; thematic transformation; chamber performance.

Стаття надійшла до редакції 6.10.2025,
рекомендована до друку 12.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.

УДК 78.071.1(430):7.079(477.54)

DOI 10.34064/khnum2-41.07

Сердюк Олександр Віталійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
кафедра історії української та зарубіжної музики
e-mail: oserdiuk@ua.fm; ORCID iD: 0000-0003-2684-8467

Ріхард Вагнер і рок-культура

Розглянуто деякі особливості взаємодії рок-музики як явища масової культури з мистецькою спадщиною Ріхарда Вагнера. Доведено актуальність для рок-культури вагнерівських ідей художнього синтезу, зокрема, ідеї «Gesamtkunstwerk» як сукупного витвору мистецтв, а також ідеї «вселенського театру», що стирає межу між реальним життям та мистецтвом. Осмислено зародження жанру рок-опери в контексті актуалізації ідеї «Gesamtkunstwerk» у нових культурно-історичних умовах. Розглянуто роль творців перших рок-опер та кіноадаптацій цих творів у формуванні нових ознак художнього синтезу на засадах постмодерністської естетики. На конкретних прикладах виявлено специфіку залучення творчої постаті Р. Вагнера, його ідей і музики у багатошаровий культурний діалог, що набуває суттєвого значення в межах формування постмодерністської культурної парадигми та її трансформацій у сучасних культурних реаліях. Особливу увагу звернено на те, як ідея «Gesamtkunstwerk» перетворюється на міфологему, а постать Вагнера піддається фетишизації й також розбирається на окремі міфологеми, стає об'єктом гри ними. Зрештою, визначено, що переважна більшість проаналізованих прикладів взаємодії рок-культури з мистецьким світом Р. Вагнера має містико-містеріальний контекст і спирається на духовно-культурні меседжі глобального характеру, демонструючи налаштованість на відкритий діалог із широкою аудиторією; побудована на перехресному ритмі парадоксального багатошарового змістового наповнення тексту, що передбачає своєрідний паралелізм, дискретність розуміння його сенсів та, певною мірою, пояснює специфіку їх утворення в умовах усе ще актуального домінування постмодерністської естетики в сучасному культурному просторі, принаймні музично-театральному.

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



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

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

Ключові слова: культурний світ Р. Вагнера; містерія; *Gesamtkunstwerk*; рок-опера; постмодернізм; сюрреалізм.

Постановка проблеми.

Останнім часом творча спадщина Ріхарда Вагнера привертає все більшу увагу не лише творців сучасного музично-театрального мистецтва, а й любителів музики й мистецтвознавців, які зацікавлені в її опануванні. Про це свідчить і публікація у 2022 році колективної наукової монографії «Українська книга про Ріхарда Вагнера», в якій розглядаються різноманітні аспекти сприйняття творчої спадщини німецького митця, її ролі у світовому культурному процесі на різних історичних етапах і місця в різних національно-культурних осередках, зокрема українському. Однак ані в цій монографії, ані в інших вітчизняних наукових виданнях ми не знайдемо текстів, у яких би тема взаємодії культурного світу Вагнера і різноманітних шарів масової культури опинилася би в центрі дослідницької уваги. Сама ж світова культурна реальність другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століть вже насичена такого роду явищами, коли Р. Вагнер, його ідеї та музика залучаються у багатшаровий культурний діалог, що набуває суттєвого значення в межах формування постмодерністської культурної парадигми та її трансформацій у сучасних культурних реаліях. Як видається, вже накопичений досвід такої доволі специфічної міжкультурної взаємодії вартий наукового осмислення та узагальнення.

Останні дослідження та публікації за темою. Доводиться констатувати, що вивчення теми багаторівневого діалогу між творчою спадщиною Р. Вагнера і рок-культурою як одним з явищ масової культури перебуває на початковій стадії, принаймні у вітчизняному мистецтвознавстві. Декілька опублікованих матеріалів належить авторові цієї статті, однак основну увагу в них приділено темі «Ріхард Вагнер і кінематограф». Посилання на ці публікації розміщено у розділі «Українська вагнеріана: бібліографія основних праць (1993–2022)» колективної наукової монографії «Українська книга про Ріхарда Вагнера» (2022: 392).

Отже, на сьогодні фактично відсутні опубліковані у фахових виданнях наукові розвідки, сфокусовані на запропонованій темі.

Мета статті – охарактеризувати певні особливості діалогу рок-культури з музичною спадщиною Ріхарда Вагнера і світом його художньо-естетичних ідей.

Методологія дослідження. Застосовується комплексний підхід, який зумовлює звернення до таких дослідницьких методів, як історико-культурологічний та філософсько-естетичний, структурно-семантичний, текстологічний, семіотичний і порівняльний.

Наукова новизна дослідження. Представлена робота є *першою спробою* охарактеризувати певні особливості взаємодії рок-культури як одного з потужних явищ масової культури з мистецьким світом Ріхарда Вагнера.

Виклад основного матеріалу дослідження.

На початку цієї статті, як видається, є сенс поставити запитання: а що може бути спільного між культурним світом Ріхарда Вагнера та рок-культурою? Чи можна вважати рок-культуру, хоча б певною мірою, спадкоємицею в реалізації вагнерівських ідей? Як виявилось, над цими питаннями замислювалося не так багато людей, отже, пошук відповідей на них залишається актуальним і сьогодні. Переважно дотичні до них аспекти порушувались не стільки у теоретичній площині, скільки у практичному плані. Тому почнемо з висвітлення теоретичного підґрунтя нашого питання, акцентуючи увагу на ідеї «*Gesamtkunstwerk*» у контексті реалізації концепції синтезу мистецтв, актуальної і для сучасних культурних пошуків.

Слід згадати, що ідея синтезу мистецтв набувала актуальності у різні епохи, починаючи з античних часів. Наприклад, у XVIII столітті її своєрідно інтерпретував Естебан Артеага у трактаті «Перевороті італійського музичного театру» (1783–1785). Поняття ж «*Gesamtkunstwerk*» (дослівно – «закінчено-єдиний витвір мистецтва»), що з'явилося в епоху Романтизму, розроблялося й розробляється досі (Freidlina, 2020), слідом за Ріхардом Вагнером і його попередниками,

не тільки музикознавцями й театрознавцями, а й літературознавцями, архітекторами, культурологами філософами, зокрема такими, як О. Лосєв, Б. Ільєнков, Б. Гройс. Останній відомий своєю книгою під назвою «*Gesamtkunstwerk. Stalin*» (1988), у якій, окрім іншого, він розглядає сталінізм як естетичний феномен, тотальний витвір мистецтва (Groys, 1988). Як бачимо, сама ідея «*Gesamtkunstwerk*» перетворилася на міфологему, яку варто розглядати в широкому контексті.

До слова, можна припустити, що свого часу і Григорій Сковорода розглядав створення траєкторії людського життя за законами гармонії як сукупний витвір мистецтва. Як відомо, він, як і Ріхард Вагнер, відчував величезний пієтет перед античною культурою.

Отже, «витвір мистецтва майбутнього», за Вагнером, – це сукупний витвір мистецтв («*Gesamtkunstwerk*»). «Вищою формою мистецтва є драма: вона може досягти свого максимального розвитку в разі, якщо кожен вид мистецтва буде в ній присутнім у своєму граничному розвитку» (Wagner, 2011: 75–76). Щодо генези цих мистецтв він пише так: «Танець, музика та поезія – так зветься три старші сестри, які сплітаються в хороводах всюди, де створюються умови для появи мистецтва» (там само: 28). Що ж до авторів «твору мистецтва майбутнього», то першим в їхньому ряді він бачить, зважаючи на все сказане, самого себе: «Творець художнього твору майбутнього є ні хто інший, як художник теперішнього часу, який передбачає життя майбутнього й прагне стати його складовою» (Wagner, 2009: 186–187). У результаті мистецтво, перетворившись саме, перетворить і весь світ. Людство, пройшовши через його горнило, вийде до нового життя оновленим. «Містична безодня», що розділяє сцену і зал для глядачів (як називав Вагнер оркестрову яму), повинна й возз'єднати їх у вічності та всеосяжності мистецтва.

Як бачимо, Вагнер виношував ідею «вселенського театру», що стирає межу між реальним життям та мистецтвом, яка актуалізувалася у XX столітті та не втрачає актуальності у столітті XXI-му. І саме рок-культура намагалася практично і масштабно реалізувати цю ідею.

Важливо згадати, що у 70 роки XX століття зароджується жанр рок-опери, актуалізуючи ідею «*Gesamtkunstwerk*» у нових культурно-історичних реаліях. Одним із перших її зразків можна вважати рок-оперу «Томмі», створену рок-групою «The Who» на чолі з композитором Пітом Таунсендом. На сьогодні вона визнана багатьма критиками першою успішною концептуальною роботою в рок-музиці. Хоча деякі з цих критиків і більшість фанатів залишилися збентеженими її сюжетною лінією, менеджер колективу Кіт Ламберт заявляв: «Сюжет робить “Томмі” не менш заплутаним, ніж опери Вагнера або Пуччіні – століттям раніше» (Marsh, 1983: 329). Сюжетна канва цього твору спирається на історію вигаданого персонажа – Томмі Уокера та його шляху до становлення в якості духовного лідера і месіанської фігури, подібної до постаті Мехера Баби – індійського містика і духовного вчителя, письменника, який публічно проголосив себе «аватаром століття» у 1954 році. Між іншим, зауважимо, що певну зацікавленість східним духовним досвідом свого часу виявляв і Р. Вагнер. Також підкреслимо, що, якщо бажання німецького майстра створити театр вселенського, за охопленням аудиторії, масштабу не було сповна реалізовано, то рок-опері «Томмі» пощастило більше – до 2012 року продажі лонгплею склали понад 20 мільйонів копій по всьому світу. Що ж стосується музичної стилістики «Томмі», то насамперед вона демонструє ознаки важкого хард-року. Пітер Таунсенд, як видається, свідомо уникав використання стилістичних прийомів, характерних для популярного на той час арт-року.

Зрештою, на основі альбому «Томмі» були створені балет (хореограф Фердінанд Наулт, Монреаль, 1970), вистава Сіетлської опери (режисер Фердінанд Пірлмен, 1971), оркестрова версія Лу Рейзнера (1972), репрезентована спільно з Лондонським симфонічним оркестром (диригент Девід Мішем) у Театрі «Веселка» (звукорежисер Пітер Селлерс), фільм-опера режисера Кена Рассела (1975) за участю відомих акторів і музикантів: Джека Ніколсона, Енн-Маргрет Ульссон, Олівера Ріда, Елтона Джона, Тіни Тернер, Еріка Клептона, Артура Брауна та учасників групи «The Who»,

а також мюзикл у Театрі Ла-Хойя, а згодом на Бродвеї (режисер Дес Макануфф) у 1992 році.

В екранізації англійського режисера-постмодерніста Кена Рассела (див. Tommy, 1975) головний персонаж, Томмі, якого зіграв лідер групи «The Who» Роджер Долтрі, репрезентується як культова особистість. При цьому поклоніння йому є чимось проміжним між поклонінням рок-ідолу та ще серйознішим «культом особистості», що має ознаки глобального месіанства і широко експлуатує християнські мотиви та символіку. Томмі хоче вчити людей розумінню свободи та щастя, яке відкрилося йому. Проте його фанати втрачають віру в нього, проявляють агресію, вбивають його близьких. Зрештою, у фіналі він зустрічає світанок на самоті. Можна згадати, що мотиви втрати довіри, трагічної самотності були неабияк актуальними й для Вагнера.

Як виявилось, фільм «Томмі» у тому ж 1975 році став своєрідним трампліном для художньої реалізації актуальних у той час для Рассела творчих ідей у його найпровокативнішій кінофантазмагорії – «Лістоманії», де він також задіяв у якості акторів реальних рок-зірок: Ф. Ліста зіграв Роджер Долтрі (соліст групи «The Who»), гротескний образ Папи Римського був доручений Рінго Стару (ударнику гурту «The Beatles»), а скандинавського бога грому Тора зіграв Рік Вейкман (клавішник англійського прогресивного рок-гурту «Yes»), який, до того ж, здійснив музичне оформлення цього фільму й створив на синтезаторі рок-транскрипції музики Ф. Ліста та Р. Вагнера у стилістиці глем-року, для якої характерна строкатість музичної складової, зокрема поєднання елементів арт- і хард-року, ба навіть гротескне поєднання стилістичних компонентів, що у XIX столітті належали жанрам аматорського музикування та академічним композиціям. Зокрема, у фільмі Ліст на своєму концерті на догоду публіці вплітає у свою імпровізацію на тему з опери Вагнера «Рієнці» мотив вальсу «Chopsticks» («Палички для їжі») британської композиторки Юфімії Аллан. Зоровий ряд фільму теж є дуже строкатим у стилістичному плані, із переважанням сюрреалістичної лексики й абсурдистської

сатири. Центальною темою фільму зрештою стає протиставлення двох композиторів – Ліста та Вагнера. Якщо у зв'язку з образом Ліста виникають алюзії не лише на рок-зірок, а й на Фауста та Орфея, то Вагнер втілює переважно демонічне та вампіричне начала. Спираючись на естетику кітч, режисер, з одного боку, застосовує метафору «паразитовання» Вагнера на творчій особистості Ліста, з іншого – обіграє міфологему спадкоємності деяких поглядів Вагнера та культу чистої раси, надлюдини й недосяжної довершеності німецького мистецтва. Якщо Ліст представлений у одній зі сцен як Орфей з лірою, а його кохані жінки – як вакханки, то новий месія від музики – Вагнер, який проповідує ідеї чистоти раси, з'являється як хардрокер-музикант з електрогітарою, у білій перуці та костюмі *a la* супермен (актор Пол Ніколас), у супроводі своєї дружини Козіми (Вероніка Квілліган) як його фанатичної прихильниці (Russell, 1975). Тут неодноразово виникають асоціації з рок-кумирами та популярними персонажами фільмів відповідної тематики, аж до «Франкенштейна» включно. А в якості палких фанатів як Ліста, так і Вагнера у фільмі виступають діти. Кен Рассел, як послідовний прихильник постмодерністської естетики, цією кінострічкою доводить, що для нього реальні факти чи обставини тієї чи іншої біографії, з якими він ґрунтовно обізнаний, не перетворюються на біографічну кінохроніку, а є лише приводом для невгамовної фантазії, для народження химерних фантазмагорій, що покликані збуджувати підсвідомість глядачів своєю художньою самодостатністю і занурювати в глибинний сенс художньо відтворюваних реальних подій. Зрештою, Ліст у Рассела представлений як утілення гедоністичного начала, а Вагнер – інфернального. У фінальному епізоді фільму механічний монстр, начебто породжений Вагнером, теж тримає в руках електрогітару, яка перетворюється на автомат, яким, під звуки «Польоту валькірій», він розстрілює всіх, хто трапляється на його шляху. Таким чином, Рассел на свій розсуд протиставляє мистецтво творчо помірковане та мистецтво революційно руйнівне. Не випадково Вагнер у декількох епізодах з'являється в кадрі у матроському тільнику і кашкеті. І тут расселівська метафора, по суті,

виявляється доволі точною, бо важко знайти ту сферу музичного мистецтва, яку Вагнер не прагнув би зруйнувати «за законами революційного часу». У одному з листів до Ліста він знаходить цілком адекватне визначення своєї діяльності: «музичний тероризм». Така контр-культурність стане у XX столітті ознакою і рок-мистецтва.

Кен Расселл і в «Томмі», і в «Лістоманії» активно переплітає актуальну сучасну тематику та вічні сюжети. Але найбільше його цікавить феномен масової істерії-поклоніння в тій стадії, коли сам об'єкт культу витісняється, втрачає будь-яке значення і може бути підмінений чим завгодно. Зрештою, не так важливо, що чи хто є ідолом – важливий сам процес поклоніння, який дозволяє відчути хоч і тимчасовий, ілюзорний, але сенс життя. У цьому випадку расселівські іронія та гротеск досить наочно демонструють ідею вічного повторення, зокрема постійного та неминучого творення і повалення кумирів у масовій свідомості. Характерне для режисера зниження образів і змішання часів та стилів роблять її ще очевиднішою. При цьому міфологізовані біографії Ліста та Вагнера можуть бути сприйняті як своєрідні «Страсті за Расселом».

Зрештою, фільм «Лістоманія» як парадоксальна за змістом кіно-фантазія англійського режисера, завдяки насиченості звукової доріжки музичним матеріалом, виявляє жанрові ознаки рок-опери та мюзиклу. А рок-естетика, рок-стилістика використовуються насамперед як інструменти для розширення комунікативних можливостей мистецтва у сучасному культурному медіапросторі.

Видається симптоматичним, що сьогодні музичні критики активно продовжують розвивати цю тему. Так, музичний оглядач «DW» Рік Фулкер у замітці «Брати за духом: Вагнер і *Rammstein*» запевняє: «...якщо вам подобається *Rammstein*, то неодмінно повинен подобатися і Вагнер. І навпаки» (Fulker, 2017). Він наводить вісім головних аргументів на користь свого порівняння: «**Вражаюча схожість...** композитор позаминулого століття Ріхард Вагнер і сучасна група *Rammstein* не бояться у своїй музиці глибинних занурень у екстремальні душевні стани. І навіть зовнішньо вокаліст Тіль Ліндеман

чимось схожий на великого реформатора опери. **Жахи.** У композиціях *Rammstein* часто мова йде про серйозні проблеми, зокрема – про жорстоке поводження з дітьми, канібалізм чи некрофілію. У творчій спадщині Вагнера знайшлося місце вбивствам, пограбуванням, інцесту... А опера “Летючий голландець” присвячена кораблю-примарі, приреченому на вічне плавання: ця історія наводила жах на сучасників Вагнера. **Експортні зірки.** За своєю популярністю за межами Німеччини *Rammstein* дасть фору багатьом німецьким “знаменитостям”. І музична спадщина Вагнера, до якої німці ставляться через історичні причини зазвичай скептично, поціновується дуже високо за кордоном: серед гостей традиційного вагнерівського фестивалю у Байройті завжди багато англійців та японців. А найпристрастніші шанувальниці музики Вагнера живуть у Франції. **Материнська тема.** Зігфрід із одноїменної опери Вагнера розмірковує про матір, яку ніколи не бачив. *Rammstein* у композиції “Mutter” від імені дитини благас: “Мамо! Дай мені сил!” Спільність екзистенціальної проблематики очевидна. **Гезамткунстверк.** Поєднання музики, тексту та драматичної дії складає знаменитий вагнерівський *гезамткунстверк*. Аналогічним чином і *Rammstein* перетворює свої виступи на “багатошарові спектаклі” з музикою, відеокліпами, піротехнікою та багатьма іншими приголомшливими ефектами. **Ноти для домашнього музикування.** До свого 21-річчя у 2015-му група *Rammstein* видала збірку нот “XXI Notenbuch Klavier”. Вона містить 13 композицій із шести альбомів – у обробці для вокала і фортепіано. Подібним чином ніс свою музику в маси і Вагнер: до появи платівок та дисків його арії виконувались обивателями на домашніх клавесинах. **Тексти німецькою мовою.** Вагнер сам створював тексти для своїх опер. Сьогодні навряд чи варто вчити за ними німецьку мову. Занадто барвисто та високохмарно висловлюються оперні персонажі. А ось лірика *Rammstein* цілком згодиться для цих цілей. У Інтернеті є портали, де прямо так і сказано: «Вчіть німецьку з групою *Rammstein*»! **На мусці у цензорів.** На продаж деяких треків *Rammstein* окремі критики раз у раз намагалися ввести обмеження – як правило, без успіху. Вагнер неофіційно заборонений

в Ізраїлі, а причиною тому – антисемітизм композитора та його популярність серед нацистів» (Fulker, 2017). У цих нотатках беззаперечний вигляд має аргумент щодо вагнерівського «*Gesamtkunstwerk*» і його актуальності для сучасної рок-культури.

Згадаймо, що Вагнеру неодноразово закидали фетишизацію міфу, але сьогодні й сама його творча особистість, і його музична спадщина піддаються міфологічній фетишизації, виявляються розібраними на міфологеми. У сучасній культурній реальності ми найчастіше спостерігаємо витончену гру цими міфологемами. Нерідко ініціаторами цієї гри стають самі рок-музиканти (наприклад, французький гурт «*Phoenix*», який випустив у 2009 році кліп «Лістоманія») або музиканти, які створюють різними стилістичними засобами (зокрема й рок-музики) популярні шоу-концерти, де домінують іронія та гротеск (як-от концертне шоу 2013 року «*HOYOTOHO*» австрійського брас-септету «*Mnozil Brass*»). Іноді ініціаторами таких проєктів стають академічні музиканти: 2014 року Джон Аксельрод, американський диригент, очільник оркестру «*Giovanile Italiana*», спільно з хором «*Voix de Lausanne*», рок-гуртом та солістами Нмоном Фордом і Петсі Блекстоун (усього 100 виконавців) організував концерт у залі «Аудиторіум Ігора Стравинського» у швейцарському місті Монтре, сполучивши класичні рок-композиції з фрагментами творів академічної музики; зокрема, у одному номері цього концерту він поєднав «Політ Валькірій» Вагнера з «Iron Man» («Залізною людиною») хеві-метал гурту «*Black Sabbath*» угледівши певну образно-стилістичну подібність цих композицій (Classical Rock à Montreux., 2014).

Загалом же, аналіз сучасного *YouTube*-контенту показав певні особливості в аспекті спрямованості рок-аранжувань вагнерівської музики: у переважній більшості, це доволі різноманітні за складом виконавців і стилістикою кавер-версії «Польоту валькірій» з опери «Валькірія», але є обробки й інших фрагментів – тетралогії («*Notung! Notung! Niedliches Schwert!*» / «Нотунг! Нотунг! Меч бойовий!» з опери «Зігфрід», траурний марш із опери «Загибель богів»), а також увертюру до опер «Рієнці», «Летючий Голландець», «Тангойзер»,

«Весільного маршу» з опери «Лоенгрін» (цікаво, що одна з кавер-версій побудована на поєднанні весільних маршів Р. Вагнера та Ф. Мендельсона).

Але найчастіше творчий потенціал рок-музикантів задіюється у великих проєктах, які ініціюються режисерами та хореографами. Так сталося у вересні 2013 року, коли Грегор Зейфферт, керівник берлінської трупи «*Gregor Seyffert & Compagnie*», запросив фінську рок-групу «*Apocalyptic*» для реалізації свого проєкту «*Wagner reloaded*» на честь 200-річного ювілею композитора, що був представлений на Вагнерівському фестивалі у Лейпцигу (Kristjan Jarvi Official, 2014). Сам Зейфферт не приховує, що його ансамбль танцюристів, акробатів, акторів, майстрів ляльок, музикантів і співаків орієнтується на вельми різноманітний жанрово-стильовий синтез, що став художнім принципом трупи, яка прагне досягнення справжнього ефекту «*Gesamtkunstwerk*» – синтезу мистецтв, тотального впливу своїх композицій-перформансів (Tzschucke, 2013).

У цьому ж проєкті в режимі *online* на Лейпциг-арені (спочатку планувалася співпраця з Вагнерівським фестивалем у Байройті) перед 10000 глядачів, а також упрямому ефірі на телеканалі MDR (повторна трансляція відбулася 24 червня 2022 року) майже півтори години розігрувалася біографія Вагнера, від народження до смерті, вже як «Містерія за Зейффертом», із використанням не тільки оригінальних рок-композицій (автор – Ейкка Топпінен), а й фрагментів музики Вагнера та Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена, ба навіть єврейського музичного фольклору, у виконанні академічного хору та оркестру під керівництвом естонського диригента Кристіяна Ярві.

У цьому театралізованому шоу явно здійснено спробу представити Вагнера як трагічну фігуру культурної історії у всій контроверсійності її сприйняття, з натяками на Страсті Господні (символічне розп'яття фігури Вагнера у фіналі вистави), із використанням навіть елементів романтичної поезики (зокрема протиставлення світів, культу чуттєвості, образного символізму, гротеску як одного з основних художніх прийомів, двійництва – Вагнер представлений у двох іпостасях двома

танцівниками). Водночас автори роблять ставку на потужний енергетичний посыл, драйв, який покликаний впливати на різну за своїм культурним потенціалом аудиторію, насамперед на підсвідомому рівні. Вербальний компонент у виставі відсутній. Візуальна символіка максимально масштабована і покликана вражати своєю монументальністю (великі голови Вагнера у різних вікових параметрах, величезний дракон-робот тощо), потужністю та яскравістю світлових ефектів. Хореографічна лексика лапідарна і навіть брутальна. Музична драматургія вибудовується на системі лейтмотивів та контрастному протиставленні стилістично різнопланового тематизму. У рок-композиціях ліричні соло чергуються із суворим остinato ансамблю віолончелей як своєрідним відтворенням невинного пульсу-відліку історичного часу. У цьому контексті міфологізовану біографію Вагнера, як і у Рассела в «Лістоманії», можна сприйняти як своєрідні «Страсті за Зейффертом».

Висновки.

Отже, підсумовуючи, відзначимо, що всі наведені та проаналізовані приклади взаємодії рок-культури з художньо-естетичним світом Ріхарда Вагнера свідчать, що ця взаємодія має, як правило, містико-містеріальний контекст, демонструє налаштованість на відкритий діалог із широкою аудиторією, спираючись на духовно-культурні меседжі глобального характеру, побудована на перехресному ритмі парадоксального, багатошарового за своїм змістом наповнення тексту, що передбачає своєрідний паралелізм, дискретність розуміння його сенсів, а також певною мірою пояснює специфіку його смислотворення в умовах подальшого домінування постмодерністської естетики в сучасному культурному просторі, принаймні музично-театральному.

Перспективи подальших досліджень. У запропонованій публікації заявлено й висвітлено лише деякі аспекти досліджуваної теми, яка ще не стала об'єктом принаймні вітчизняних наукових досліджень. Це відкриває широку перспективу подальших наукових розвідок у сфері обраної проблематики. Зокрема, видається цікавим з'ясувати,

наскільки актуальною вона виявилася для українських культурних реалій, адже ще у 1999 році за ініціативою режисера Володимира Савінова була створена драматична рок-опера на дві дії «Тристан та Ізоolda» (автор музики – Олександр Нежигай, літературного тексту – Сергій Піскурьов). Її прем'єра відбулася в Сумському обласному академічному театрі драми та музичної комедії імені М. С. Щепкіна (нині – Сумський національний академічний театр драми та музичної комедії імені Михайла Щепкіна). Оновлена версія цієї рок-опери була інсценована в Одеському академічному театрі музичної комедії імені Михайла Водяного у 2006 році (одночасно з виходом на світові екрани фільму «Тристан та Ізоolda» американського режисера Кевіна Рейнольдса). Як видається, докладний аналіз цих і подібних явищ української музично-театральної культури у відповідному контексті є доволі перспективною справою, зокрема й в науковому аспекті.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Classical Rock à Montreux – Quand Wagner rencontre Black Sabbath (2014). [Video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=H4gzFSENP1M> [in English].
- Freidlina, V. (2020). Culturological Analysis of Richard Wagner's Concept of the Gesamtkunstwerk. *Culture of Ukraine*, 70, 55–67. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.06> [in Ukrainian].
- Fulker, R. (2017, July 28). Brüder im Geiste: Wagner und Rammstein [Brothers in spirit: Wagner and Rammstein]. *Deutsche Welle*. <https://www.dw.com/de/br%C3%BCder-im-geiste-wagner-und-rammstein/a-39878916> [in German].
- Groys, B. (1988). *Gesamtkunstwerk Stalin: die gespaltene Kultur in der Sowjetunion* [Stalin as Gesamtkunstwerk: the divided culture in the Soviet Union]. München: Hanser, Carl GmbH + Co [in German].
- Kristjan Jarvi Official (2014). Wagner Reloaded live full concert. [Video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=20jID9rL934&t=52s> [in English].
- Marsh, D. (1983). *Before I Get Old: The Story of The Who*. London: Plexus Publishing Ltd [in English].
- Russell, Ken (1975). Lisztomania – superior race [Video]. (A clip from movie by Ken Russell with Roger Daltrey, Peter Nicholas and Ringo Star). *YouTube*.

https://www.youtube.com/watch?v=geMVyHoVgBU&list=RDgeMVyHoVgBU&start_radio=1 [in English].

Tommy (1975). [Film, video]. (Directed by Ken Russell). [Based upon the Rock Opera by Pete Townshend]. London: Columbia Pictures. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=bAYmR79qCoE&list=RDdbAYmR79qCoE&start_radio=1 [in English].

Tzschucke, Volker (2013). Endlich massenkompatibel. Gregor Seyffert: Wagner reloaded [Finally, something for the masses. Gregor Seyffert: Wagner reloaded]. <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/endlich-massenkompatibel/> [in German].

Ukrainian book on Richard Wagner. (2022). M. Cherkashina-Hubarenko & O. Klekovkin (Eds.). Nizhyn: Lysenko M. M. [in Ukrainian].

Wagner, R. (2011). The Art Work of the Future. (W. A. Ellis, Trans.). *The Wagner Library*. Edition 1.0. <https://web.archive.org/web/20110629131803/http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0062.pdf> [in English].

Wagner, R. (2009). Opera and Drama. (W. A. Ellis, Trans.). *The Wagner Library*. Edition 1.0. <https://web.archive.org/web/20091219030440/http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0063.pdf> [in English].

Oleksandr Serdiuk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of History of Ukrainian and Foreign Music
e-mail: oserdiuk@ua.fm
ORCID iD: 0000-0003-2684-8467

Richard Wagner and rock culture

Statement of the problem. *Recently, Richard Wagner's creative heritage has been attracting increasing attention not only from creators of modern musical and theatrical art, but also from music lovers and art historians who are interested in mastering it. This is evidenced by the publication in 2022 of the collective scientific monograph "The Ukrainian Book about Richard Wagner", which examines various aspects of the perception of his creative heritage, its role in the world cultural process at different historical stages and its place in various national and cultural environments, in particular the Ukrainian one. However, neither in this monograph nor in other domestic scientific publications will we find texts, in which the topic*

of the interaction of Wagner's cultural world and various layers of mass culture would be the focus of research attention. The world cultural reality of the second half of the 20th – first quarter of the 21st centuries is already full of such phenomena, in which R. Wagner, his ideas and music are involved in a multi-layered cultural dialogue that acquires significant importance within the framework of the postmodern aesthetic paradigm and its transformations in modern realities. It seems that the already accumulated experience of such a rather specific intercultural interaction is worthy of scientific understanding and generalization.

Recent research and publications. *The study of the topic of multilevel dialogue of R. Wagner's creative heritage and rock music as one of the phenomena of mass culture is at an early stage, at least in domestic art history. Several published materials belong to the author of this article, but they pay more attention to the topic "Richard Wagner and Cinema". Links to these publications are placed in the section "Ukrainian Wagner: Bibliography of Major Works (1993–2022)" of the collective scientific monograph "Ukrainian Book on Richard Wagner" (2022: 392). Thus, today there are practically no scientific investigations published in professional publications that would focus on the proposed topic.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The study applies a complex approach, which determines the use of the following research methods: historical and cultural, philosophical and aesthetic, structural and semantic, textological and semiotic, and comparative one. This work is the first attempt to characterize certain features of the interaction of rock culture as one of the powerful phenomena of mass culture with Richard Wagner's artistic and aesthetic world.*

Research results. *Some features of the interaction of rock music as a phenomenon of mass culture with the artistic heritage of Richard Wagner were considered. The relevance of Wagner's ideas of artistic synthesis for rock culture is proven, in particular the idea of "Gesamtkunstwerk" as a collective work of art, as well as the idea of the "universal theater", which erases the line between real life and art. The emergence of the rock opera genre is considered in the context of the actualization of the idea of "Gesamtkunstwerk" in new cultural and historical conditions. The role of the creators of the first rock operas and film adaptations of their works in the formation of new signs of artistic synthesis based on the principles of postmodern aesthetics is considered. Selected examples reveal the specifics of involving the creative figure of R. Wagner, his ideas and music in a multi-layered cultural dialogue, which is of significant importance within the framework of the postmodern cultural paradigm and its transformations in contemporary cultural realities. Particular attention is paid to how the idea of "Gesamtkunstwerk" turns into*

a mythologeme, and Wagner's creative figure is subjected to fetishization and is also disassembled into separate mythologemes, becoming an object of play.

Conclusion. *In the end, it was determined that the vast majority of the analyzed examples of the interaction of rock culture with the artistic world of R. Wagner have a mystical-mysterious context and are based on spiritual and cultural messages of a global nature, demonstrating a willingness to open dialogue with a wide audience; built on the cross-rhythm of a paradoxical multilayered content of the text, which implies a kind of parallelism, discreteness of understanding its meanings and, to a certain extent, explains the specifics of their formation in the conditions of the still relevant dominance of postmodern aesthetics in the modern cultural space, at least the musical and theatrical one.*

Keywords: *cultural world of R. Wagner; mystery; Gesamtkunstwerk; rock opera; postmodernism; surrealism.*

*Стаття надійшла до редакції 1.10.2025,
рекомендована до друку 17.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

УДК 78.071:78.03(477.61)-053.2 Задерацький
DOI 10.34064/khnum2-41.08

Макарова Наталія Вікторівна

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв,
докторка філософії, старша викладачка
кафедри музично-теоретичних дисциплін
e-mail: natalya.makarowa19@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0495-2159

***Dies ire* як код культурної пам'яті у Прелюдії та фузі № 4 мі-мінор із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького**

Всеволод Петрович Задерацький (1891–1953) – людина всебічного обдарування з надзвичайно складною долею: талановитий композитор, педагог і літератор, через переслідування тоталітарного режиму довгі роки він провів ув'язненим у радянських концтаборах. Ця стаття є спробою дослідження ментально-психологічного досвіду та духовного пошуку геніальної творчої особистості в екстремальних екзистенційних умовах. У цьому контексті диптих «Прелюдія та fuga» № 4 мі-мінор із циклу «24 прелюдії та фуги» постає як сторінка з містично-психологічного щоденника митця та унікальний феномен української музичної культури ХХ століття. Це передбачає необхідність виявлення, аналізу та усвідомлення символічних музичних формул, що являють собою культурні «коди пам'яті» української національної ідентичності композитора. Метою статті є комплексне дослідження диптиха на основі міждисциплінарного підходу, що включає мистецтвознавчу, історико-культурологічну, психологічну та богословсько-теологічну складові, яке у цьому ракурсі здійснюється вперше. Особливу увагу приділено психологічному вивченню ментальності покоління травмованих «Я» тоталітарної доби через жахливий досвід репресій і концтаборів. Дослідження дає підстави для висновку, що музична мова диптиха композитора-трагіка, де «дзвін» трактується як символічна «фігура пам'яті», повно відтворює цей травматичний досвід метання між життям та смертю.

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



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

***Ключові слова:** Всеволод Задерацький; культурна пам'ять; межовий стан особистості; екзистенційний досвід; поліфонія; травма та трансформація; українська духовна традиція; національна ідентичність.*

Як добре те, що смерті не боюсь я...

В. Стус

Постановка проблеми.

Ім'я Всеволода Петровича Задерацького (1891–1953) становить неабиякий інтерес у світі музикознавства. Геніальний композитор, блискучий педагог, талановитий літератор, людина всебічного спрямування з надзвичайно складною долею, історія життя якої може стати не лише фундаментом для досліджень, а й готовим матеріалом для фільму голлівудських сценаристів. Як і всі генії українського народу, Всеволод Петрович пройшов через цькування з боку тоталітарного режиму, заборону виконання його творів на будь-якій сцені, маючи «вовчий паспорт» – через заборону проживати у великих містах та обіймати високі посади, нарешті, колимський табір, пройдений ним з високо піднятою головою, незламно, – саме про це свідчить поява в таких страшних умовах великого циклу «24 прелюдій та фуг» тривалістю дві з половиною години, що став своєрідним містично-психологічним щоденником, «культурним місцем пам'яті», збереження себе як особистості.

«Прелюдія і fuga» мі-мінор № 4 посідає особливе місце у циклі. Диптих активізує різні рівні сприйняття, як у слухача, так і у виконавця, адже він формує внутрішній простір висловлення особливо важких почуттів, переживань композитора, де музичні фігури виконують функцію знаків, що інформують нас про психологічні виклики, які поставали перед композитором під час написання твору, а також про пошуки духовної опори, що дозволила пережити найбільш болючу трансформацію особистості. Аналіз семіотичних та структурних ознак твору дозволяє поглибити розуміння психології роздвоєного «Я» героя, а поєднання дискурсу музикознавства, психології, культурології, філософії створює можливість не лише виконавського

відтворення диптиху, а й поглибленого занурення у світ переживань самого композитора.

Останні дослідження та публікації за темою статті. Постать Всеволода Петровича Задерацького ще зовсім недавно була відомою лише дуже вузькому колу науковців, за життя композитора його твори не виконувалися, він чітко усвідомлював, що пише «на безвік». Першим українським музикознавцем, який написав про стильову специфіку циклу «24 прелюдії», був В. Клин (1980). Згодом 20-річну тишу порушила київська музикознавиця Н. Лукашенко, захистивши дисертацію «Стильові основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького» (2011). Наступним кроком у розвитку теми був вихід у світ її монографії «Всеволод Петрович Задерацький в контексті “тіньової” історії музики ХХ століття» (Лукашенко, 2024). Значну увагу фортепіанним поліфонічним циклам українських композиторів ХХ–ХХІ століття присвятила С. Постовойтова (2021; 2022a, b; 2023), приділивши частину своєї дисертації й детальному аналізу драматургії фуг циклу «24 прелюдії та фуги» В. П. Задерацького (Постовойтова, 2024).

На сьогодні на теренах України кількість публікацій із цієї тематики є обмеженою. Серед них – «Повернення із забуття» М. Остапчук (2023), «Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу “24 прелюдії та фуги” В. Задерацького» Т. Сирятської (Сирятська, 2024). Спеціальним дослідженням є присвячена циклу композитора стаття авторки цих рядків (Макарова, 2024), де комплексно поєднано музикознавчий, психологічний та філософський аспекти аналізу, запропоновано нову інтерпретаційну парадигму циклу, тісно пов’язану з культурно-історичним контекстом сучасної України.

Наукова новизна дослідження. «Прелюдія та fuga» мі-мінор № 4 із циклу В. П. Задерацького «24 прелюдії та фуги» вперше аналізується з погляду поєднання музикознавчого, психологічного, культурологічного, філософського та теологічного аспектів. Особливу увагу приділено механізмам колективної та індивідуальної культурної пам’яті, розкрито психологічний вимір диптиха, що відображає травматичний

досвід композитора та болісні процеси трансформації «Я» покоління, яке пережило репресії.

Мета та завдання дослідження. Метою статті є комплексний аналіз диптиха «Прелюдія і fuga» мі-мінор № 4 в аспекті сучасної проблематики музикознавства, філософії, культурології, теології та психології, виявлення способів відтворення травматичної трансформації «Я» репресованого покоління.

Поставлені такі *завдання*: проаналізувати структурно-тематичні особливості диптиха; дослідити символіку дзвону в контексті індивідуальної та колективної культурної пам'яті; розкрити травматичний досвід «Я» особистості через психологічний вимір диптиха; поєднати музикознавчий, філософський, культурологічний, теологічний та психологічний підходи для цілісного осмислення змісту «Прелюдії та fugи» мі-мінор № 4; довести, що цикл «24 прелюдії та fugи» став «місцем пам'яті», завдяки якому композиторові вдалося зберегти психологічне здоров'я у страшних умовах табірної дійсності.

Методологія дослідження. У роботі використовуються музикознавчий, психологічний, культурологічний, філософський та теологічний підходи, а також їх синтез під час комплексного розгляду твору.

Виклад основного матеріалу дослідження.

XX століття – це найцікавіший, найпрогресивніший, але й найтрагічніший період у новітній історії людства; епоха неймовірних контрастів, коли був здійснений небачений до того науково-технічний стрибок, що сприяв розвитку суспільства, культури та мистецтва: винайдення електрики та телебачення, перший політ у космос, перехід від класичних форм мистецтва до граничних авангардних експериментів. У музиці поява багатьох модерністських течій була пов'язана з бажанням оновити її мову засобами, що краще відображали би навколишню бурхливу реальність із її трагічними перипетіями. «XX сторіччя, безумовно, було чи не найбуремнішим не тільки в історії Західної Європи, а й в історії людства. Якщо осмислити ці сто років, одним із найвлучніших, либонь, буде слово “вперше”. Саме в цей час

військові конфлікти вперше охопили всю планету (дві Світові війни); формування, руйнування й політика держав уперше впливали на весь світоустрій (СРСР, нацистська Німеччина, Сполучені Штати Америки, Європейський Союз тощо); результати наукової діяльності вперше призвели до загрози знищення всього життя на Землі; <...> винайдення різноманітних пристроїв кардинально перебудувало побут людини» (Тукова, 2021: 285). Також вперше нацистський режим «законно», прикриваючись псевдонауковими теоріями, оголосивши деяких представників людства «нижчою расою», здійснив Голокост. Та сталінський режим пішов іще далі – під гаслами «боротьби з націоналізмом» знищив майже весь цвіт української нації. До числа репресованих та замордованих по концтаборах увійшли представники інтелігенції, духовенства – вчені, філософи, письменники, поети, а також і музиканти. Серед неугодних був і геніальний український композитор, особистість небаченої філософської глибини, талановитий письменник (про цей спадок, на жаль, ми знаємо ще менше, ніж про музичний) – Всеволод Петрович Задерацький. Саме драматичні протиріччя XX століття – між високим піднесенням і глибоким падінням – сформували нову свідомість людини й композитора, особистості, яка взяла на себе велику місію фіксації травматичного досвіду знедолених, започаткувавши цілу епоху Великої травматичної культурної пам'яті.

«Місцем пам'яті» (Nora, 1986) став цикл «24 прелюдії та фуґи», який В. Задерацький написав у страшних умовах колимського концтабору. Композитор, не маючи нормальних умов для життя, втомлений, змерзлий, голодний, не знаючи, чи повернеться ввечері після важкого робочого дня живим, чи згине десь посеред тайги чи у шахті, попри все це пише величезний поліфонічний цикл тривалістю більше двох із половиною годин, який стає його психологічним щоденником. Пише «на безвік», адже знає, що, швидше за все, не почує його ніколи. Пише задля збереження психологічного здоров'я, укріплюючи майстерність «подвійного» життя власного примусово роздвоєного «Я», що існувало у двох вимірах: фізичному та психічному – пам'яті,

снах, внутрішніх діалогах, спогадах про рідних та близьких, у музиці та молитві. Саме наявність внутрішнього духовного життя дозволяла вистояти та вижити, бо саме воно творило «місця пам'яті», де зберігалися образи рідного дому, незабутні моменти дитинства, голоси найдорожчих людей, смак улюбленої маминої / бабусиної страви, спогади про сімейні традиції. Цей духовний простір підтримував в'язнів та, у ситуації абсолютного примусу, зберігав «Я» особистості від руйнування та давав їй змогу залишитися собою. Прихована фортеця невидимого світу пам'яті чинила опір системі, що всіма силами прагнула стерти індивідуальність.

Та навіть у ситуації зовнішнього рабства внутрішня свобода залишає людині певне право вибору, хоча б у ставленні до власних страждань (Fromm, 2013/1941), і саме у вимірі внутрішнього світу в'язні знаходили простір для опору системі чи примирення з нею. Навіть перебуваючи у повній морально-психічній, духовній ізоляції, особистість чітко усвідомлює існування «Іншого» у своїй психологічній структурі (Lacan, 2006: 5–81), який стає другом, радником, психологом і допомагає не розчинитися в загальній людській масі. Навіть у найстрашніших умовах людина спроможна піднятися над обставинами, адже існує якась особлива понаджиттєва сила, що виявляється у вищих формах внутрішнього життя, зокрема – творчості. «Людина – це мотузка, напнута між звіром і надлюдиною – мотузка над прірвою. ... Що чудово в людині, так це те, що вона є мостом, а не кінцем: що можна любити в людині, так це те, що вона є переходом і падінням» – вважав Ф. Ніцше (Nietzsche, 1883: 12). Саме ніцшеанський образ надлюдини («*Übermensch*») постає перед нами, коли мова заходить про Всеволода Петровича Задерацького. Нам ніколи не зрозуміти, як можна творити на межі! Нобелівський лауреат Імре Кертеш, який вижив у гітлерівських концтаборах, писав: «Аушвіц не можна пояснити» (Kertész, 2004: 33). І це певною мірою так: осмислення словами (хоча письменник і наводить таке) завжди буде приречене на неповноту, на провал, адже раціональне мислення

опиняється повністю безсилим перед абсолютним злом ХХ століття. І стосується це не лише Аушвіца, а всіх концентраційних таборів. Цикл «24 прелюдії та фуги» Всеволод Задерацький писав точно поза межею можливого! І саме це розуміння робить твір особливим.

Диптих мі-мінор № 4 є чи не найтрагічнішим, найтемнішим та найтаємнішим з усіх 24 мініциклів. І справа тут не лише в мінорній тональності та багатстві альтерацій. Прелюдія написана у змінному розмірі – 4/4, 3/4, 2/4 – й протягом 45 тактів композитор не виходить за межі низького та середнього регістрів, створюючи картину глибокої невпевненості у завтрашньому дні. «*Allegro molto. Agitato*» підкреслює відчуття схвильованості, нестійкості. Якщо подивитися уважно в партитуру, можна побачити, що партії правої і лівої рук мають свою тему та ритмічний малюнок. Права рука веде похмуру тему на фоні тріолей (по суті, виконує дві функції – веде мелодичну лінію та акомпанемент), що хвилеподібно то піднімається, то спадає. Незважаючи на темброво «неяскравий» середній регістр та велику кількість секундових інтонацій, тема повністю самостійна і пізнавана – ніби внутрішній плач знедолених, що не має права бути почутим.

Привертає увагу і виклад партії лівої руки – колористичні нашарування в темі, що підсилюють її виразові якості. Проте на першій долі В. Задерацький вводить чітко відчутний «подвійний дзвін» у низькому регістрі, ритмічна фігура якого буде повторюватися протягом всієї Прелюдії, а згодом повернеться й у фіналі Фуги, створюючи своєрідну тематичну арку. Отже, по суті, вже у Прелюдії викладено чотири тематичні лінії, кожна з яких розвивається у своєму ключі. Подвійний дзвін у партії лівої руки можна трактувати як символічне звучання «пам'яті», що буде нагадувати про смертність кожної людини та скорботу. Композитор ніби дзвонить за побратимами, що відійшли у кращі світи, пам'ятаючи про них і виражаючи свій сум. «Подвійність» тут ніби стає символом внутрішньої зацикленості пам'яті знедолених на емоційному проживанні травми, втрати, рани, яка ще й досі болить (*Приклад 1*).

Приклад 1. Початок Прелюдії.



Прелюдія має тричастинну будову, де розділи кожного разу «про-ростають» із єдиного тематичного зерна. В. Задерацький відкриває слухачеві всі глибини людської психіки, де переплітаються страждання, пам'ять, надія і біль від грандіозної колективної травми, який завжди повертається, повторюється, «проговорює» себе знову і знову. Це підтверджують такти 16–19 із повторенням того ж самого мотиву кілька разів. Відбувається затримка верхнього голосу на дві долі, що рівномірно заповнюється тріолями в середньому голосі, а в цей час у партії лівої руки останній повторюваний звук (вісімка + чверть) сповзає на малу секунду вниз, немов поступово поринаючи у прірву болю. «Хто здатен знайти належну могилу, у якій можна було б поховати цю пошкоджену мозаїку розуму і в якій вона нарешті упокоїться з миром? Життя триває, але одразу у двох часових напрямках, і майбутнє не може втекти від лещат пам'яті, обтяженої горем» (Langer, 1991: 34). «Розділення життя» закладене ще і в ритмічній

пульсації протягом всієї Прелюдії – права рука – тріольна, а ліва провадить свій невпинний мірний розвиток дуолями (Приклад 2).

Приклад 2. «Розділене життя».



Третя частина відрізняється від двох попередніх – від такту 32 композитор вводить ремарку «*lamento*» (Приклад 3). Це не проста позначка, адже після передзвону плач є втіленням психологічної реакції, що властива кожній людині в особливо важкі часи. Проте в'язні виплакали вже всі свої сльози, лише схлипування накладаються на повторюваний у нижньому регістрі дзвін; чи то зітхання перекривають другу частину передзвону, залишаючи домінуючим в увазі слухача лише нижній тон; чи то психіка в'язня починає виводити назовні страх перед невідворотним, віддаляючи таким чином болісні переживання та вислизаючи у внутрішній світ. Трагічний контекст твору надає плачу й зітханням соборності, колективної природи як втіленню єдиного голосу цілого покоління знедолених в'язнів концтаборів, чие особисте «Я» зазнало примусового роздвоєння. Якраз в музиці

композитор і виразив те, що не можна передати словами, що мало замовчуватися під печаткою суворої заборони.

Приклад 3. *Lamento*.



Композитор не зупиняється на плачі, констатуючи біль. Особливістю цього диптиха є те, що тут найясніше проявляється катарсичний аспект музики. Ще Аристотель вважав, що катарсис у мистецтві є результатом співпереживання: «...через співчуття та страх здійснюється належне очищення цих емоцій», – писав філософ у «Поетиці» (VI.2), розглядаючи жанр трагедії (Aristotle, 1895: 23). Виконавець, а особливо слухач, співчуваючи стражданню, відчуваючи в такий спосіб усю нестерпність болю та безвиході, переживає врешті-решт емоційне очищення та внутрішнє оновлення. Тому Прелюдію можна сміливо трактувати як сеанс опрацювання травми з психологом, адже композитор надає болю музичної форми, щоби, втративши руйнівну силу, пережите стало інтегрованим у структуру особистості.

Останні такти Прелюдії (Приклад 4) дають нам розуміння, що відбувся символічний перехід від стану «я і мій біль» до стану «ми і наш травматичний досвід». Особистість Задерацького як композитора-трагіка повно проявляється в циклі; тут немає зовнішнього пафосу, жодної відкритої демонстрації трагізму – є лише біль, скорбота та колективна пам'ять про знищені життя, роздвоєні зламані «Я», концтабірну реальність та крихкість людського буття.

Приклад 4. Фінал Прелюдії.



Початок Фуги позначений авторською ремаркою «*lontano quasi organo*», що наближає її до молитви, оскільки орган у західноєвропейській традиції є символом сакрального, позачасового, божественного голосу, що здатний перетнути межу між земним та небесним. Тема побудована на доволі простій поспівці, що нагадує народну пісню та звучить на **pp** (єдина динамічна позначка протягом всього твору), вона сприймається як медитація або споглядання після плачу в Прелюдії. «Блаженні ті, що плачуть, бо вони втішаються» (Біблія, 2011, Мф. 5: 4).

Особливо цікавим є те, що Фуга починається із четвертної паузи, ніби зітхання після довгого плачу, немов символізуючи очищення та оновлене бачення перспектив буття. Тема Фуги є однією з найдовших в усьому циклі «24 прелюдій та фуг» – 15 тактів (Приклад 5).

Приклад 5. Тема Фуги.

Moderato

pp lontano quasi organo

una corda

Зігмунд Фрейд стверджував, що психологічний аналіз дозволяє побачити у снах і творчості колись витіснене зі свідомості, адже «поверхневі асоціації є лише заміною пригнічених, глибших» (Freud, 1900: 311), витіснення «замінює психологічно важливий матеріал байдужим», а те, «що справді залишилося байдужим, більше не може бути відтворене у снах» (там само: 124).

Отже, у Фузі чітко простежується те, що не можна було озвучувати в умовах репресивної дійсності, виливаючись у музику, оживляючи голоси пам'яті роду, культури та історії, які всіма можливими способами витісняв тоталітарний режим. Музика стає «пам'яттю культури», що вперто промовляє до слухача навіть тоді, коли замовкають документи та архіви. Бессен ван дер Колк (Van der Kolk, 2014) у своїй праці провадить думку, що біль, який не знайшов виходу, обов'язково застрягне в психіці та тілі. Бачимо це й в розвитку Фуги – мотиви повторюються, баси звучать важко, присутні паузи-зітхання – все це сприяє реконструкції травматичного досвіду. Цікаво, що цю фугу можна розглядати під кутом зустрічі героя з власною Тінню. За Юнгом (Jung, 1923), індивідуація є неможливою, якщо людина не зустрілася віч-на-віч зі своїми страхами, своїми темними сторонами. А чи є ще десь на Землі інше таке жахливе місце, окрім концтабору, коли не людина зустрічається із власною Тінню, а ця сама Тінь, у вигляді страху, невпевненості у завтрашньому дні, сама приходить «у гості» до ув'язненого?!? Задерацький здійснює цю зустріч від імені всіх знедолених та скривджених тоталітарним режимом. У Фузі сама музика стає зіткненням із Тінню XX століття, загальнолюдською трагедією, створюючи у звуках безпечний простір, де можливо зустрітися з болем, своїм та чужим, і стати зовсім іншою людиною, для якої травма буде ресурсом та джерелом для духовного й творчого зростання. Це приклад випадку, коли музична мова стає універсальною і не потребує перекладу у слова. Тим більше, що слова не здатні точно й вичерпно описати пережите, а можуть лише наблизити до його розуміння. І саме тому геніальний психолог Віктор Франкл, який сам пройшов концтабір, писав: «Ми не любимо розказувати про пережите. Тим, хто був сам в концтаборі, не потрібні пояснення, а решта не зрозуміють ані того, що ми відчували тоді, ані того, що ми відчуваємо зараз» (Frankl, 2009: 29).

Фуґа задумана як чотириголосна, хоча чотириголосий виклад наявний лише у трьох епізодах. Динамічне згущення драматизму, коли кожен голос прагне «проголосити» власну «правду» – це вже

не просто данина бароковій поліфонічній традиції, це ніби внутрішні діалоги знедолених, що «зустрілись» у ментальній площині, які нагадують про феномен множинності «Я». Фактура то набирає повноти, то знов стає прозорою, двоголосою. У цьому також можна побачити філософський підтекст – композитор ніби хоче показати нам всю непевність життя, коли все вирішує лише мить. Перед першим вступом четвертого голосу, у такті 51, з'являється натяк на частину заупокійної меси, «*Dies ire*» (Приклад 6). І це ще раз наштовхує на думку, що ув'язнені життя своє міряли лише хвилинами, і лише тими, що вже пройшли. Введенням алюзії саме на цю частину меси композитор водночас «будує» місток, що з'єднує «темне ХХ століття» з не менш «темним» і страшним Середньовіччям. Бо «знакова» середньовічна секвенція *Dies irae*, створена у XIII столітті Томасом із Челано, як поетичний текст описує Страшний суд, День гніву Господнього.

Приклад 6. «*Dies ire*».



У чотириголосому викладі (*Приклад 7*) добре відчувається, що В. Задерацький писав цикл «24 прелюдії і фуги» без доступу до інструмента (а вірогідніше, й взагалі не розраховуючи на виконання циклу). Адже партії обох рук піаніста містять незручні прийоми гри, широкі інтервали – ундецими, терцедами, дуодецими. Але, можливо, композитор спеціально писав саме так, ще раз підкреслюючи всю складність і драматизм життя в'язня на межі людських можливостей. І технічна складність є не випадковістю чи самоціллю, а відображенням художньо-філософського задуму митця – показати, як глибокі переживання та внутрішня боротьба підштовхують людину до пошуків виходу з екстремальної ситуації.

Приклад 7. Фуга, фрагмент чотириголосого викладу.



У такті 56 чотириголосний виклад завершується, і знову, у низькому регістрі, самотньо починає звучати тема. Складається враження, що це – початок нового круга випробувань, втілення ідеї «вічного повернення» (*Приклад 8*), яка ще раз заявить про себе, проте вже зі звучанням теми у високому регістрі, в партії правої руки, хоча завершення цього кола буде значно відрізнитися від двох попередніх. До речі, це улюблений композитором, часто використовуваний ним прийом, який психологічно працює дуже влучно, відбиваючи глибинну структуру буття, що нескінченно повторює саме себе, постійно оновлюючись. Отже, страждання «Я» особистості в'язня немов поміщені в потрібну рамку на знак того, що виходу немає: можна провести

паралель із ніцшеанською концепцією «*amor fati*»¹, прийняття людиною власної долі. Водночас те, що тема продовжує вперто звучати, щоразу стверджуючи, попри все, своє право на існування, стає музичним відображенням ідеї важкої невтомної дороги до Бога. Своєрідне музичне паломництво продовжується, адже: «Я є дорога, і правда, і життя» (Біблія, 2011, Ів. 14: 6).

Приклад 8. Ідея «вічного повернення».



Від такту 79 повертається чотириголосний виклад матеріалу, але цього разу він не завершує розділ. Натомість у такті 89 тема у басах вступає в октавному викладі (Приклад 9) – єдиний раз у циклі, сувора, сповнена рішучості, надзвичайно сконцентрована у своєму «прагненні до переваги», «компенсації» (Adler, 1925: 32–50), що в умовах сучасних реалій постає навіть як метафора складного українського сьогодення. І це не дивно, бо час минає, а деякі речі не змінюються:

¹ «Любов до власної долі», ідея, найбільш виразно сформульована Ф. Ніцше в його «*Ессе Homo*, Як людина стає сама собою» (Nietzsche, 1889).

українська державність з її споконвічним прагненням до свободи перебуває під постійним тиском імперії. Октавний виклад – як колективний голос українського народу, що звучить крізь століття, підтримуючи нас, нащадків, й спонукаючи боротися та невідступно рухатися вперед.

Приклад 9. Октавний виклад теми.



І втретє (т. 115) композитор розгортає фактуру з одноголосся до повноцінного чотириголосся, останній раз проводячи ув'язнених колом страждань, що завершаться появою протяжного «дзвону» у басах (*Приклад 10*). І не випадково, адже в культурі українського народу дзвін – це універсальний знак історичної пам'яті, а також переходу між світами, де час стає сакральним. Дзвін може означати початок літургії (Благовіст), тобто бути тим голосом, що кличе до молитви. Проте літургія теж може бути різною – святковою, на честь хрещення або вінчання, або поминальною, де дзвін супроводжує душу в останню путь. У фіналі Фуги ми чуємо дзвін, що супроводжує людину від народження й до переходу в кращі світи, де будуть присутні

одночасно пам'ять про трагедію страждання і про Світле Воскресіння та народження, що відкриває горизонт Надії. Тобто фінал Фуги є одночасно і плачем-поминанням, і молитвою, і благовістом – як передчуття Воскресіння та світла, що обов'язково прийде на зміну темній ночі, й тим дзвоном, що долає межі особистого, тобто належить усім, адже «народ, який ходить у темряві, побачить світло велике» (Біблія, 2011, Іс. 9: 2).

Приклад 10. *Дзвін у фіналі Фуги.*



Висновки.

Диптих «Прелюдія і фуга» № 4 мі-мінор В. П. Задерацького, створений у складний період історії, є одним із наймістичніших і найтемніших у його циклі «24 прелюдії та фуги». Переживши табірне ув'язнення, композитор створив шедевр: цикл став містично-психологічним музичним «щоденником», де відображено власний травматичний досвід митця та досвід мільйонів репресованих. Диптих

є однією з тих «сторінок щоденника», що надзвичайно точно розкриває внутрішній світ особистості зі зламаним «Я» та його подальшим духовним зростанням і пошуками.

Твір побудований за законами класичної поліфонічної логіки, але композитор обирає такі виразні засоби й звертається до таких символічних ознак української культури, що його індивідуальність одразу впізнається. Так, поліфонічне чотириголосся, де кожен голос веде власну лінію та «промовляє свою історію», присутнє вже в Прелюдії, де відчуються хвилювання, внутрішня боротьба та страх, а музична фігура «дзвонів» асоціюється з рівним поступом часу земного життя та невідворотністю долі, разом утворюючи ритмічну опору – символ внутрішнього духовного спротиву. З'являючись знову наприкінці Фуги, яка впорядковує хаос внутрішнього сум'яття, спричиненого травматичною ситуацією, хоча й не дає виходу з неї, фігура дзвону перетворюється на символічну «фігуру пам'яті» та Надії, що зберігає у звуковій формі голос цілого покоління знедолених.

Отже, диптих «Прелюдія і fuga» № 4 мі-мінор із циклу «24 прелюдії та фуги» постає як своєрідне «місце культурної пам'яті», де в закодованому, «витісненому», «заміненому» (за З. Фрейдом) вигляді зберігаються образи рідного дому, традиційні духовні цінності, посилюючи зв'язок музики з національною ідентичністю. Відображення узагальненого досвіду страждання знедолених робить твір унікальним в історії української музики та культури XX століття.

Перспективи дослідження. Твори циклу В. П. Задерацького «24 прелюдії та фуги» доцільно розглядати в міждисциплінарній площині, поєднуючи музикознавчі, історико-культурологічні та, що особливо цікаво, психологічні й теологічні аспекти. Такий підхід дозволить глибше зрозуміти мотиви написання та зміст цього унікального музичного щоденника, створеного в умовах табірної дійсності. Музикознавчі дослідження сприятимуть розумінню структурної логіки й тематичної взаємодії як в окремих диптихах, так і циклі загалом, виявленню зв'язків із українським фольклором, зокрема образами народних пісень та казок. Історико-культурологічний аспект дозволить

висвітлити контекст української національної ідентичності, культурної пам'яті репресованого покоління XX століття та історичних подій, що вплинули на формування світогляду композитора-трагіка. Психологічний напрям допоможе виявити сенси, зашифровані в символіці музичних образів, породжені емоційним та ментальним травматичним досвідом митця. Особливо важливою є теологічна перспектива досліджень, адже у межових станах, коли страх бере гору й марно чекати на допомогу, людина звертається до Вищої сили. Більш детального вивчення заслуговує й дзвонова символіка як втілення української духовної традиції, що досить повно представлена в циклі В. П. Задерацького. Окрім того, доречно провести експериментальне дослідження впливу музичної мови на емоційний стан слухача із визначенням моделей музичних образів як елементів культурної пам'яті. Такий комплексний підхід допоможе відтворити цілісну картину духовного світу Всеволода Петровича Задерацького, чий потужний талант допоміг йому вистояти у екзистенційно-межовій ситуації та створити шедевр, головні духовні постулати якого актуальні й сьогодні.

ЛІТЕРАТУРА

- Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. (2011). (Переклад Івана Огієнка). Київ: Українське біблійне товариство.
- Клин, В. Л. (1980). *Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977)*. Київ: Наукова думка.
- Лукашенко, Н. (2011). *Стильові основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса.
- Лукашенко, Н. (2024). *Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики XX століття*. (Монографія). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. URI: <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/1048>
- Макарова, Н. (2024). 24 прелюдії та фуґи В. П. Задерацького: повернення із забуття. *Аспекти історичного музикознавства*, 36, 62–80. DOI 10.34064/khnum2-36.04
- Остапчук, М. М. (2023). Повернення із забуття (до 70-річчя з дня смерті композитора Всеволода Задерацького). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 44, 201–206. <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.624>

- Постовойтова, С. О. (2021). «Модальні прелюдії та фуги in C» Борислава Стронька: специфіка використання модальної техніки. До 50-річчя композитора. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 130, 89–104. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231204>
- Постовойтова, С. О. (2022b). Особливості поліфонічного мислення Всеволода Задерацького у циклі «24 прелюдії та фуги». *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 134, 85–100. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269617> [in Ukrainian].
- Постовойтова, С. О. (2022a). «34 прелюдії та фуги» Валентина Бібіка: інноваційні риси реалізації композиційно-драматургічної концепції великого поліфонічного циклу. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 133, 177–197. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257338>
- Постовойтова, С. О. (2023). Електроакустична творчість Борислава Стронька: філософія та композиторська техніка. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 137, 68–82. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.137.294664>
- Постовойтова, С. О. (2024). *Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ–початку ХХІ століття)*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Сирятська, Т. О. (2024). Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 70, 140–160. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-70.08>
- Тукова, І. (2021). *Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок ХХІ століття)*. Харків: Акта.
- Adler, A. (1925). *The Practice and Theory of Individual Psychology*. (Translated by P. Radin). London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.188513/mode/2up>
- Aristotle. (1895). *The Poetics*. (Translated with a critical text by S. H. Butcher). London: Macmillan. <https://archive.org/details/poeticstranslate00arisuoft>
- Frankl, V. E. (2009). ... *Trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*. München: Kösel-Verlag. https://psy-akademie.at/fileadmin/Media/WPA/Ausbildungen/PSYCHOTHERAPEUTISCHES_PROPAEDEUTIKUM_A-PP/Unterlagen/A.2/Viktor_Frankl.pdf

- Freud, S. (1900). *Die Traumdeutung*. Leipzig & Wien: Franz Deuticke. https://archive.org/details/Freud_1900_Die_Traumdeutung_k/mode/2up
- Fromm, E. (2013 / 1941). *Escape From Freedom*. (First published by Farrar & Rinehart, Inc., New York, 1941). New York: Open Road Integrated Media. <https://edarcipelago.com/classici/erichfromm/escape%20from%20freedom%20-%20erich%20fromm.pdf>
- Jung, C. G. (1923). *Psychological Types: or The Psychology of Individuation*. (Translated by H. Godwin Baynes, M. B., B. C. Cantab). London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD; New York: Harcourt, Brace & Company, Inc. https://archive.org/details/psychological_types/page/n5/mode/2up
- Kertész, Imre (2004). *Kaddish for an Unborn Child*. (Transl. Tim Wilkinson). New York: Vintage International. <https://archive.org/details/kaddishforunborn00kert/page/n7/mode/2up?q=explanation>
- Lacan, J. (2006). *Écrits: The first complete edition in English*. (Trans. by B. Fink). New York: W. W. Norton and Company.
- Langer, L. L. (1991). *Holocaust testimonies: The ruins of memory*. New Haven and London: Yale University Press. <https://archive.org/details/holocausttestimo00lang/mode/2up>
- Nietzsche, F. (1889). *Ecce homo, Wie man wird, was man ist*. Leipzig: Verlag von C. G. Naumann. <https://onemorelibrary.com/index.php/ru/yazyki/nemetskij/book/moderne-westliche-philosophie-181/ecce-homo-wie-man-wird-was-man-ist-3026>
- Nietzsche, F. (1883). *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*. [Bd. 1]. Chemnitz: Verlag von Ernst Schmeitzner. https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/nietzsche_zarathustra01_1883?p=18
- Nora, P. (Ed.). (1986). *Les lieux de mémoire*. II. La Nation. [Paris]: Gallimard. <https://archive.org/details/leslieuxdememoir0000unse>
- Van der Kolk, B. (2014). *The body keeps the score: Brain, mind, and body in the healing of trauma*. New York: Viking.

REFERENCES

- Adler, A. (1925). *The Practice and Theory of Individual Psychology*. (P. Radin, Trans.). London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.188513/mode/2up> [in English].
- Bible or the Books of the Old and New Testament*. (2011). (Translated by Ivan Ohienko). Kyiv: Ukrainian Bible Society [in Ukrainian].
- Aristotle. (1895). *The Poetics*. (Trans. with a critical text by S. H. Butcher). London: Macmillan. <https://archive.org/details/poetictranslate00arisuoft> [in English].

- Frankl, V. E. (2009). *...Trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager* [...Saying 'Yes' to Life in Spite of Everything: A Psychologist's Experience of the Concentration Camp]. München: Kösel Verlag. https://psyakademie.at/fileadmin/Media/WPA/Ausbildungen/PSYCHOTHERAPEUTISCHES_PROPAEDEUTIKUM_APP/Unterlagen/A.2/Viktor_Frankl.pdf [in German].
- Freud, S. (1900). *Die Traumdeutung* [Interpretation of dreams]. Leipzig; Wien: Franz Deuticke. https://archive.org/details/Freud_1900_Die_Traumdeutung_k/mode/2up [in German].
- Fromm, E. (2013 / 1941). *Escape From Freedom*. (First published by Farrar & Rinehart, Inc., New York, 1941). New York: Open Road Integrated Media. <https://edarcipelago.com/classici/erichfromm/escape%20from%20freedom%20-%20erich%20fromm.pdf> [in English].
- Jung, C. G. (1923). *Psychological Types: or The Psychology of Individuation*. (H. Godwin Baynes, B. C. Cantab, & M. B., Trans.). London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD; New York: Harcourt, Brace & Company, Inc. https://archive.org/details/psychological_types/page/n5/mode/2up [in English].
- Kertész, Imre (2004). *Kaddish for an Unborn Child*. (Tim Wilkinson, Trans.). New York: Vintage International. <https://archive.org/details/kaddishforunborn00kert/page/n7/mode/2up?q=explanation> [in English].
- Klyn, V. L. (1980). *Ukrainian Soviet piano music (1917–1977)*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Lacan, J. (2006). *Écrits: The first complete edition in English*. (B. Fink, Trans.). New York: W. W. Norton and Company [in English].
- Langer, L. L. (1991). *Holocaust testimonies: The ruins of memory*. New Haven and London: Yale University Press. <https://archive.org/details/holocausttestimo001ang/mode/2up> [in English].
- Lukashenko, N. (2011). *Stylistic foundations of piano poetics by V. P. Zaderatskyi*. (PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova State Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Lukashenko, N. (2024). *Vsevolod P. Zaderatsky in the context of the “shadow” history of the 20th-century music*. (Monograph). Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Music Academy. URI: <http://e.archive.knmau.com.ua/handle/123456789/1048> [in Ukrainian].
- Makarova, N. (2024). Vsevolod Zaderatsky's “24 Preludes and Fugues”: Return from oblivion. *Aspects of historical musicology*, 36, 62–80. <https://doi.org/10.34064/khnum2-36.04> [in Ukrainian].

- Nietzsche, F. (1889). *Ecce homo, Wie man wird, was man ist* [*Ecce homo, How one becomes what one is*]. Leipzig: Verlag von C. G. Naumann. <https://onemorelibrary.com/index.php/ru/yazyki/nemetskij/book/moderne-westliche-philosophie-181/ecce-homo-wie-man-wird-was-man-ist-3026> [in German].
- Nietzsche, F. (1891). *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen* [*Thus spoke Zarathustra: A book for everyone and no one*]. Leipzig: C. G. Naumann. https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/nietzsche_zarathustra04_1891?p=8 [in German].
- Nora, P. (Ed.). (1986). *Les lieux de mémoire. II. La Nation*. [*Realms of memory. II. The nation*]. [Paris]: Gallimard. <https://archive.org/details/leslieuxdememoir000ounse> [in French].
- Ostapchuk, M. M. (2023). Return from oblivion (to the 70th anniversary of the death of composer Vsevolod Zaderatskyi). *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 44, 201–206. <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.624> [in Ukrainian].
- Postovoitova, S. O. (2021). “Modal Preludes and Fugues in C” by Boryslav Stronko: Specifics of the Use of Modal Technique. To 50 anniversary of the composer. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 130, 89–104. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231204> [in Ukrainian].
- Postovoitova, S. O. (2022a). “34 Preludes and Fugues” by Valentin Bibik: Innovative Features of the Implementation of the Compositional-Dramatural Concept of a Large Polyphonic Cycle. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 133, 177–197. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257338> [in Ukrainian].
- Postovoitova, S. O. (2022b). Peculiarities of Vsevolod Zaderatsky’s polyphonic thinking in the cycle “24 preludes and fugues”. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 134, 85–100. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269617> [in Ukrainian].
- Postovoitova, S. O. (2023). Electroacoustic creativity of Boryslav Stronko: philosophy and compositional technique. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 137, 68–82. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.137.294664> [in Ukrainian].
- Postovoitova, S. O. (2024). *The large polyphonic cycle as a compositional and dramaturgical integrity (on the material of piano works of Ukrainian composers of the 20th – early 21st centuries)*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

- Syriatska, T. O. (2024). Genre and stylistic typology of the preludes from V. Zaderatskyi's cycle "24 Preludes and Fugues". *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 70, 140–160. <https://doi.org/10.34064/khnum1-70.08> [in Ukrainian].
- Tukova, I. (2021). *Music and natural science. The interaction of worlds in the mindsets of the eras (17th – early 21st centuries)*. Kharkiv: Akta [in Ukrainian].
- Van der Kolk, B. (2014). *The body keeps the score: Brain, mind, and body in the healing of trauma*. New York: Viking [in English].

Nataliia Makarova

Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts,

PhD, Senior Lecturer, the Department of Music Theoretical Disciplines

e-mail: natalya.makarowa19@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-0495-2159

***Dies Ire* as a code of cultural memory in Prelude and Fugue No. 4 E minor from the cycle "24 Preludes and Fugues" by Vsevolod Zaderatskyi**

Statement of the problem. The article presents a comprehensive analysis of the diptych "Prelude and Fugue" No. 4 in E minor from the cycle "24 Preludes and Fugues" by Vsevolod Petrovich Zaderatsky, which is a unique phenomenon of Ukrainian musical culture of the 20th century and at the same time a mystical and psychological diary of the composer's concentration camp experience. The choice of the theme is posed by the value of the diptych as a means of conveying the mental and psychological experience of those imprisoned in existential and borderline situations of camp reality, and the need of revealing the symbolic formulas of the musical text, which are cultural codes of national identity and traumatic memory of the Ukrainian people. The reconstruction of such works from the positions of art history, cultural studies, psychology and theology allows us not only to understand the logic of musical presentation, but also the encrypted deep psychological reality that could not be expressed in words.

Objectives, methods, and novelty of the research. For the first time, a comprehensive analysis of the diptych "Prelude and Fugue" in E minor No 4 as the page of the psychological "diary" "24 Preludes and Fugues" by Zaderatskyi from the point of view of musicology, philosophy, cultural studies, theology and psychology, identifying ways to reproduce the traumatic transformation of the "I" of the repressed generation has been carried out. This approach allowed us

to discover symbols in the musical text that tell about the personal experience of the composer, as well as the experience of the split "I" of the prisoners.

Research results. The following tasks resolved in the study: to analyze the structural and thematic features of the diptych; to explore the symbolism of the bell in the context of individual and collective cultural memory; to reveal the traumatic experience of the hero's "I" through the psychological dimension of the diptych; to combine musicological, philosophical, cultural, theological and psychological approaches for a holistic understanding of the "Prelude and Fugue" in E minor No. 4. It is emphasized that the cycle "24 Preludes and Fugues" became "a place of memory", where the encrypted images of the native home and the traditional values create a psychologically safe space for meeting one's own pain and fear thanks to which the composer managed to maintain psychological health in the terrible conditions of the camp reality. The bell is considered as a symbolic figure of time and memory that preserves and transmits the cultural and spiritual traditions of the Ukrainian people. As the tragic composer, Vsevolod Zaderatskyi skillfully recreates the suffering of broken "I" through musical language, allowing the modern listeners, thanks to sound formulas, to feel the composer's existential experiences, comparing them with their own ideas about life, death and moral choice in crisis situations.

Conclusion. The diptych No. 4 in E minor is one of the darkest and most mystical works in V. Zaderatskyi's cycle "24 Preludes and Fugues", which combines classical polyphonic mastery with deep psychological and spiritual expression. A comprehensive approach to its study allows not only to comprehend the artistic logic, but also to reconstruct the spiritual world of the composer, which serves as evidence of the life and cultural experience of the generation that survived repression. Musical images of the diptych, in particular, the symbolism of the bell, are carriers of cultural memory and national identity, making this work extremely valuable both for musicology and for interdisciplinary research in the fields of psychology, cultural studies and theology. The diptych "Prelude and Fugue" in E minor No. 4 is extremely relevant for the modern study of Ukrainian music, cultural identity and the history of psychical traumatism in the 20th century.

Keywords: Vsevolod Zaderatskyi; borderline state of the personality; existential experience; cultural memory; polyphony; trauma and transformation; Ukrainian spiritual tradition; national identity.

Стаття надійшла до редакції 29.09.2025,
рекомендована до друку 3.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.

Розділ 2.

**ДИНАМІКА ПОШУКУ І ТРАНСФОРМАЦІЙ
В МУЗИЧНО-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ XX-XXI СТОЛІТЬ**

УДК 780.616.432:78.071.1(477) «19/20»

DOI 10.34064/khnum2-41.09

Зимогляд Наталія Юріївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
e-mail: inntasa@gmail.com;
ORCID iD: 0000-0003-2614-2181

**Програмні фортепіанні твори українських композиторів
у просторі духовних пошуків межі XX–XXI століть**

У статті виявляються провідні образно-сміслові, жанрові та стильові інтенції сучасної національної фортепіанної програмної музики – актуальної складової репертуару піаніста-виконавця. Інноваційним завданням дослідження є висвітлення пріоритетного кола тематичних, образних, мовних, виражальних орієнтирів, жанрової багатомірності та стильової індивідуалізації в сучасних українських програмних фортепіанних творах. Проблематика розвідки потребувала залучення компаративного та культурологічного підходів, жанрового та стильового аналізу, які уможливили виявлення релевантності образно-сміслових, жанрових та стильових параметрів сучасної програмної фортепіанної творчості українських композиторів парадигмальним засадам мистецтва межі XX–XXI століть. Результати дослідження свідчать, що програмна фортепіанна музика сучасних українських митців позначена винятковою жанрово-стильовою свободою, резонує із переформатуванням системи ціннісних настанов і демонструє різноспрямованість векторів осмислення сутності та значення аксіологічних конструктів буття особистості. Як репрезентанти апеляцій до вищих духовних цінностей, утілення інтертекстуальності, жанрової

© 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/>

та стильової багатовимірності, у статті позиціоновані твори В. Птушкіна, В. Польової. У творах О. Щетинського, І. Щербакова, С. Луньова, С. Зажитька, З. Алмаші акцентовано значущість сфери духовності, сакрального начала, вічних концептів Любові та Смерті, історичної, художньої пам'яті та кроскультурного діалогу, стильового плюралізму та емансипації звуку як самодостатнього носія змісту. Як утілення сучасної глобальної деструкції аксіологічної системи розглядаються пародійно-іронічні інтенції програмної фортепіанної музики у творах З. Алмаші, В. Рунчака, С. Зажитька, які проблематизують усталений високий статус академічного мистецтва та його місію як носія високих сенсів та духовних основ.

Ключові слова: українська музика; програмна музика; фортепіанна музика; фортепіанне виконавство; жанр; стиль.

Постановка проблеми.

Програмна фортепіанна музика є однією зі сталих складових національного художнього простору, яка вирізняється різноспрямованістю актуалізованих культуротворчим процесом межі ХХ–ХХІ століть пошуків у сфері оновлення звукового образу інструмента, його змістових та виразових обріїв (Чернявська & Тимофєєва, 2022). Як «відповідь» художньої рефлексії на бурхливі та масштабні переформатування системи ціннісних настанов, неусталеність конструктів постсучасної картини світу, такі пошуки знаходять відображення і на рівні стилю, зокрема «у вільній асиміляції історичних стилів, ... полістилістиці, тяжінні до архетипічної культурної пам'яті ... в її сучасних симулякрах» (Швець, Сбітня, 2023: 71), і на жанровому рівні. Напрямами цих пошуків є переосмислення і деструкція параметрів жанрових моделей, абсолютизована як в «імпліцитному», так і декларативному синтезі їхніх показників, а також метажанровість, насичення ігровим началом та постмодерне тяжіння до «антижанру» в пародійно-іронічній трансформації (Зимогляд, 2021: 65).

Проте не менш характерною тенденцією є спрямованість на ствердження принципової свободи митця від жанрової регламентації, яка визначає статус, параметри, змістові та виразові обрії твору, передбачає його виконавську концепцію та скеровує його сприйняття

слухачем. Всеохопних масштабів набуває така свобода у царині програмної музики сучасних українських композиторів, яка співзвучна характерним рисам феномена сучасного виконавського мистецтва, серед яких – «антропологічність, релігійність, одухотвореність, медитативність, імпровізація, гуманізм, діалогічність, театральність, раціоналізм, інтелектуалізм, емоційність, гра, інтертекстуальність, полістилістичність та ін.» (Astalosh, Mykulanynets & Zhyshkovych, 2022: 13).

На перетині напрямів утвердження свободи творчого мислення та свободи виконавця як творця-носія «озвучених сенсів» актуалізується значення сучасних програмних фортепіанних творів українських митців у царині формування творчої особистості музиканта, від якої епоха, соціокультурні реалії потребують нестандартного дивергентного мислення, здатності до самостійного формування виконавської концепції та шляхів її діяльнісного втілення.

Останні дослідження та публікації дозволяють констатувати певну специфічність наукового опанування сфери фортепіанної програмної музики українських композиторів. З одного боку, спостерігається посилення уваги до висвітлення сутності та специфіки жанрових настанов та їх трансформації у сучасній, зокрема національній, програмній фортепіанній музиці, що демонструють праці таких дослідників, як О. Лігус, Л. Паньків, Н. Зимогляд, С. Салдан та інші. Дотичний до питань специфіки програмної фортепіанної музики, жанрово орієнтований музикологічний дискурс репрезентують розвідки таких науковців, як М. Калашник, О. Копелюк, П. Мінгальов, К. Моцаренко, У. Молчко. На проблемному перетині жанрового та персонологічного спрямувань сучасного музикознавства специфіку фортепіанної творчості В. Польової та В. Птушкіна висвітлює А. Рум'янцева (2023, 2024); програмні фортепіанні твори О. Щетинського в контексті тематичних пошуків митця досліджує П. Рудь (2021). До проблематики специфіки сучасного програмного музичного, зокрема й фортепіанного, мистецтва звертаються К. Фізер (2019) та О. Фрайт (2021); жанрові параметри фортепіанної музики українських митців перебувають у полі уваги Н. Ревенко (2018). Науковиця зазначає, що у національній жанрово-

формотворчій парадигмі у сфері піанізму провідного значення набуває програмна музика, яка є «одним із плідних імпульсів композиторського пошуку..., [який репрезентується], ... по-перше – створенням індивідуальних жанрових композицій на рівні експериментаторської роботи з музичним матеріалом, по-друге – відтворенням усталених жанрових моделей, традиційних форм в сучасному авторському прочитанні» (Ревенко, 2018: 124).

З іншого боку, сучасний музикознавчий дискурс демонструє дискретність у формуванні самостійного дослідницького напрямку, що всебічно висвітлював би специфіку сучасної програмної фортепіанної музики. Детермінантом «відкритості» цієї проблемної сфери є невинність і динамічність процесів творення нових конструктів музичного мислення та мовлення, пошуків новітніх змістових та виразових параметрів фортепіанного мистецтва, яскраво увиразнених у програмній фортепіанній музиці українських митців межі XX–XXI століть, що, своєю чергою, актуалізує її осмислення на науковому рівні. Зокрема, відкритою для дослідження цариною є програмна фортепіанна музика в персонологічному вимірі – у творчості сучасних українських митців. Це зумовлює *актуальність* запропонованої розвідки, як і важливість вирішення іншого практичного завдання – формування гармонійної, здатної до самореалізації творчої особистості піаніста, у процесі фахової підготовки якого програмна музика є невід’ємним компонентом.

Мета цієї статті – виявлення провідних образно-сміслових, жанрових та стильових інтенцій сучасної національної фортепіанної програмної музики. **Наукова новизна** розвідки полягає у висвітленні пріоритетного кола тематичних, образних, мовних, виразових орієнтирів, жанрової багатовимірності і стильової індивідуалізації сучасних програмних фортепіанних творів українських митців.

Методологія дослідження. Відповідно до проблематики розвідки, залучено настанови культурологічного підходу та компаративний принцип, які уможливлюють виявлення релевантності специфіки образно-сміслових, жанрових та стильових параметрів сучасної фортепіанної музики українських митців парадигмальним засадам

картини світу межі XX–XXI століть. Застосування жанрового та стильового аналізу надає можливість співвіднесення особливостей сучасної національної програмної фортепіанної музики із загальними процесами жанрово-стильової трансформації музичного мистецтва постмодерну. Подальші узагальнення й синтез результатів аналізу є основою для позиціонування програмної фортепіанної музики у творчості сучасних українських митців як цілісного феномена національного мистецтва, позначеного винятковою плюралістичністю творчих пошуків.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Програмні фортепіанні твори сучасних українських митців, демонструючи концептуальну, жанрову та стильову безмежність, унікальність творчого світобачення, є ланкою, що поєднує в неподільну цілісність компоненти художньо-комунікативної тріади «композитор – виконавець – аудиторія» та водночас надає кожному з них виняткової свободи буття у світі художньої рефлексії. Не випадково, звертаючись до сутності програмної музики, О. Фрайт оперує поняттям «музично-вербальна еміненість» та надає їй визначення «як синтетичного роду творчості, в якому відбувається асоціативно-віртуальна, закодована в номеносфері заголовка, образно-сміслова когеренція вербального й музичного контентів на онтологічно-інтенційному, інтермедіальному та інтертекстуальному образно-сміслових рівнях» (Фрайт, 2021: 25). Зазначимо, що фортепіанна музика стає і тією цариною творчості, у якій концентруються провідні тенденції сучасної рефлексії особистості щодо аксіологічних конструктів буття.

Творчу інтерпретацію програмної музики, зокрема як царини вільного буття митця у просторі духовних намірів, апеляцію до вищих духовних цінностей демонструє твір «Піднесене та земне» В. Птушкіна (для двох фортепіано). Маркований значущістю інтертекстуальних інтенцій, твір В. Птушкіна «позбавлений жанрової унормованості й позначений відповідною до суб'єктивізації художнього світобачення свободою в трактуванні жанрових традицій» (Рум'янцева, 2024: 49). Увиразненням цієї свободи є багатовимірна жанрова природа твору,

у якому, з одного боку, присутні риси сонати, поеми та циклу варіацій, з іншого – ознаки сакральної традиції.

У такому ж статусі програмна фортепіанна музика постає у творчості В. Польової. «Жанрово нейтральні» твори *«Іскья. Острів»* та *«Вітрувіанська людина»* певною інтровертністю, екзистенційною концентрованістю створюють ланку зв'язку сучасності з духовним спадком людства у його історико-культурній масштабності, «детерміновану значущістю концептів духовності, душевної чистоти, прагненням створити картину універсуму на основі лірико-філософської рефлексії, нової простоти та апеляції до традицій» (Рум'янцева, 2023: 96).

Унаочненими апеляціями до сфери духовності, зокрема крізь призму сакрального начала, є нівельовані в жанровій визначеності програмні фортепіанні твори О. Щетинського *«Наодинці»*, *«Моління про Чашу»*, *«Світ ловив його. Епітафія Григорію Сковороді»* тощо, які формують інноваційний і для національного музичного мистецтва загалом, і для програмної сфери піанізму «різновид інструментальної духовної музики» (Рудь, 2021: 121).

Актуалізацію вічно значимих концептів Любові і Смерті як перманентних конструктів людського буття та гру «стильовими моделями задля створення трагедійної концепції» (Харченко, 2011: 12) демонструє диптих *«LiebesTod» I. Щербаківа*. Друга частина твору – власне *«LiebesTod»* – є музичною рефлексією щодо дихотомії образу життя як любові та смерті та водночас віддзеркаленням інтертекстуальних інтенцій, що формуються алюзійним посиленням на «Тристана та Ізольду» Р. Вагнера. У музичній тканині частини це відбивається в контрастності епізодів – просторів утілення означених концептів, – компонування яких створює асоціації з романтичною поемністю та «відсилає» до парадигмально значущої для романтизму конфліктності. Так, лірико-рефлексивні епізоди (1, 3) позначені медитативністю, інтровертною заглибленістю, певною «розірваністю» хронотопу (часті зупинки руху, зміни фактури). Додаткові «посилання» на світ романтизму спостерігаються в цих епізодах на різних рівнях. На інтонаційному – це алюзії на пісенність, на жанровому – асоціативний

зв'язок із жанрами ноктюрну (втільнений у загальній «присмерковій» соносфері) та баркароли (специфічне «гойдання» фактури), на темповому – значущість агогіки. На гармонічному рівні своєрідним утвердженням позачасової цінності ліричної особистісної рефлексивності є романтично-імпресіоністичні алюзії – барвисті акордові комплекси. Інший полюс романтичного конфлікту створюють епізоди «дії» (2, 4), що постають у якості алюзій на блискучий, віртуозний романтичний піанізм, репрезентований «діамантовою» технікою, винятковою часовою інтенсивністю, просторовою масштабністю та щільністю фактури. Своєрідним постскриптомом стає «остання репліка» – занурення у світ особистісної рефлексії, забарвленої у трагічні тони перманентного осмислення сутності цінностей буття.

Сучасну рецепцію та осмислення духовних настанов крізь призму історичної художньої пам'яті презентують *«Мардонги» С. Луньова*. З одного боку, цей масштабний цикл своєю структурою (24 частини) та цифровою закодованістю прихованих сенсів апелює до музичного мистецтва барокової доби з його числовою символікою. З іншого, твір насичений зверненнями до стильових, виразових, емоційно-почуттєвих аур класицизму, романтизму, імпресіонізму, експресіонізму тощо, а також української фортепіанної музики як цілісного в національній визначеності художнього феномена.

Репрезентація культурного доробку людства як принципово єдиного, як фундаменту для створення масштабного часопросторового кроскультурного діалогу є смисловою основою циклу *«Доторкання» С. Зажитька*. З одного боку, демонструючи тенденцію синтезування різноманітних мистецьких феноменів та апелюючи до світоглядних параметрів культури Сходу, цикл є цариною ствердження статусу сучасного виконавця як медіатора між культурними традиціями в їхній національній специфіці. З іншого боку, значущість у творі техніки пуантилізму та тенденції «нової простоти» актуалізують стильовий вимір художньої пам'яті, резонуючи зі стильовою багатогранністю національного фортепіанного мистецтва, де «серед звуковисотних технік представлені: ладотональність, модальність, серійне письмо,

пуантилізм, алеаторика, сонорика, мікрохроматика» (Ніколаї, 2010: 126). У мініатюрі 3. *Алмаші «Краплини»* звернення до пуантилістичної техніки слугує стильовим підґрунтям її образної специфіки, водночас відбиваючи притаманну сучасному художньому світобаченню спрямованість на утвердження самодостатності звуку як носія сенсу. Проте «меседж» твору, з нашого погляду, полягає в максимальній інтенсифікації слухацької перцепції – наданні імпульсу до особистісного осмислення духовних постулатів та винайдення світоглядних опор.

О. Фрайт зазначає, що «музична номеносфера заголовків (або музичний паратекст)» демонструє «широкий спектр декларативності (назви жанрів, конкретних творів і інструментарію, інша термінологія) та текстуальних утілень – від спорадичної згадки, довільних уявлень, детально-консеквентних інтерпретацій музики до алегоричної “маски”-симулякра» (Фрайт, 2021: 27). Подібна «симулякрова масковість» маркує постмодерні пародійно-іронічні інтенції у програмній фортепіанній музиці. Їхнє поширення зумовлене як загальною опорою мистецького світобачення «на іронічний фундамент, на якому культурний, естетичний та художній доробок людства переосмислюється в критичному забарвленні – через іронічне пародіювання та цитування» (Анучина, Бурова, Уманець, Шило, 2010: 74), так і специфікою парадигми постмодерну в музичному мистецтві, іманентні властивості якої науковці вбачають, зокрема, у такій рисі, як «іронічність у ставленні до музичної традиції, канонів сприйняття музики, музичної форми» (Свистун, 2015: 104).

Вільна від жанрової та стилістичної регламентації, фортепіанна програмна музика на межі XX–XXI століть стає комфортним простором для утілення означених рис. Проте наголосимо, що іронічна, пародійна царина стала і детермінантом створення масштабної амплітуди концептуальних «коливань» сучасної програмної фортепіанної музики між утвердженням та спростуванням значущості духовних опор крізь призму комічного начала як утілення притаманної світоглядній парадигмі постмодерна перманентної аксіологічної невизначеності.

Сферою музичної реалізації комічних задумів під «маскою-симулякром» видається можливим вважати апеляцію до метафоричних «квазіфілософських» вербальних номінацій, утілену зокрема у фортепіанній програмній мініатюрі З. Алмаші *«Подорож пінгвіна з поступовою появою на задньому плані північного сяйва»*. Комічне у творі набуває багаторівневого втілення – насамперед завдяки дисонансу між штучно ускладненою вербальною номінацією зі змішанням не відповідних за змістом семантем, що «вносить у смислове поле заголовка і музичного тексту яскравий гумористичний ефект і прогнозує ігрову ситуацію, яка резонує з естетикою постмодернізму» (Фізер, 2019: 5).

Комічний ефект у мініатюрі З. Алмаші *«Подорож пінгвіна...»* створює і дисонанс між пародійністю на змістовому рівні та декларованою автором серйозністю, академічністю виконавської репрезентації. Інші рівні втілення комічного начала пов'язані із перцептуальним дисонансом, що виникає внаслідок декларованої апеляції до концепту «ходи» та її штучним гальмуванням на рівні темпу, а також унаслідок розбіжностей між декларативною розміреністю викладення та алогічною акцентуацією інтоном. Додаткові виміри конфліктності як сфери реалізації комічного створює деструкція прогнозованих на вербальному рівні твору перцептуальних очікувань та конфліктність-контрастність інтонаційної, ритмічної, тонально-гармонічної, фактурної організації «міні-епізодів» ходи.

Царина програмної музики стає на межі XX–XXI століть і простором парадоксальної ревізії сутності, місії та місця академічної традиції музичного мистецтва в духовному світі особистості. Своєрідною «маскою-симулякром» академічної традиції музичного мистецтва в її пародійній репрезентації є композиції *«Привіт, М. К. або трьохСУчасна соНарна Норма» В. Рунчака* та *«Найкраща музика» С. Зажитька* (перше виконання твору відбулося 31 травня 2023 року на фестивалі «Київські музичні прем'єри»). Дисонанс між авторським декларативним гіперболізованим утвердженням високого статусу цих творів та їх змістовими й виразовими параметрами відбиває такі тенденції постмодерного музичного мистецтва межі XX–XXI століть,

як «посилення сатирико-пародійного спрямування концепції творів, гра підтекстами, висміювання заялжених музичних штампів і стереотипних моделей музичного мислення» (Берегова, 2020: 270).

«Найкраща музика» С. Зажитька, створена в руслі названих тенденцій, фактично є алогічною сукупністю нав'язливо повторюваних, декларативно примітивізованих, інтонаційно та тонально не пов'язаних патернів, що створюють простір музичних аналогів стереотипів буття людини епохи постсучасності. У комплексі з артикуляційною гіперболізацією, штучною масштабністю (тривалість твору – близько 28 хвилин), акцентованою «серйозністю», академічністю і певною афектованістю виконавської пластики (у виконанні Романа Репки), раптовою баналізованою ритмонею перкусійного використання корпусу інструмента, елементами перформансу (удаване, пластично утрироване здивування виконавця від закінчення п'єси) це створює ефект перцептуального шоку – абсолютної невідповідності твору слухацьким очікуванням, деструкції усталених алгоритмів художньої комунікації. Руйнації, таким чином, піддається загалом усталений високий статус академічного мистецтва, зокрема і фортепіанного як сфери високої професійної, художньої, технічної майстерності. Як результат, програмна репрезентація, що відсилає до вершин мистецької рефлексії, стає імпульсом до її тотального осміяння, до кардинального переосмислення її місії як концентрату високих сенсів, духовного досвіду людства.

Висновки.

Резонуючи із притаманними культурі доби постмодерна перформатуванням системи ціннісних настанов та переосмисленням їхньої сутності, жанрово та стилістично лабільна програмна фортепіанна музика українських митців демонструє пріоритетність провідних спрямувань творчої рефлексії, які увиразнюють амплітуду осмислень сутності та значущості аксіологічних конструктів буття сучасної особистості.

Апеляції до вищих духовних цінностей, інтертекстуальні інтенції, жанрова багатовимірність як відбиття свободи інтерпретації жанрових моделей минулого, стильова індивідуалізація як карбування суб'єк-

тивності творчих світобачень виявляються у творах «Піднесене та земне» В. Птушкіна, «Іскья. Острів» та «Вітрувіанська людина» В. Польової. Сфера духовності з домінуванням сакрального начала є концептуальним орієнтиром програмних фортепіанних творів О. Щетинського. Актуалізація у вимірах сьогодення вічних у своїй цінності концептів-архетипів Любові та Смерті крізь призму змістових, жанрових та стильових, виразових та виконавських атрибутів музичного мистецтва романтизму є основою концепції диптиху «LiebesTod» І. Щербаківа. Осмислення духовних засад у вимірах історичної художньої пам'яті та кроскультурного діалогу репрезентують жанрово нівельовані «Мардонги» С. Луцька, насичені посиленнями на жанрово-стильовий досвід європейського музичного мистецтва, та «Доторкання» С. Зажитька, де апеляція до плюралізму стильових та світоглядних параметрів, зокрема культури Сходу, надає виконавцеві статусу культурного медіатора. Закарбовуючи стильову багатовимірність української програмної фортепіанної музики та тенденцію емансипації звуку як самодостатнього носія змісту, твір «Краплини» З. Алмаші концептуалізує особистісний аспект осмислення духовних настанов та пошук світоглядних опор буття.

Інший полюс світоглядних шукань виявлений у пародійно-іронічних інтенціях програмної фортепіанної музики, суголосних глобальній деструкції системи ціннісних орієнтирів буття людини на межі XX–XXI століть. Комічне начало, іронія як призма світобачення в мініатюрі З. Алмаші «Подорож пінгвіна з поступовою появою на задньому плані північного саява» зумовлюють створення своєрідних «масок-симулякрів» академічної традиції на вербальному, інтонаційному, тонально-гармонічному, хромотопічному та виконавському рівнях. Пародійна репрезентація академічної традиції становить концептуальну вісь композиції «Привіт, М. К. або трьохСУчасна соНарна Норма» В. Рунчака, а також «Найкращої музики» С. Зажитька, що піддає руйнації усталений високий статус академічного музичного мистецтва як концентрату високих сенсів, проблематизує його призначення та водночас інтенсифікує особистісні пошуки духовних основ.

Перспектива подальших досліджень полягає у виявленні виконавської специфіки сучасних фортепіанних програмних творів українських композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

- Анучина, Л. В., Бурова, О. К., Уманець, О. В., & Шило, О. В. (2010). *Естетика*. Л. В. Анучина, О. В. Уманець (ред.). Харків: Право.
- Берегова, О. (2020). *Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі*. Київ: Ін-т культурології НАМ України.
- Зимогляд, Н. Ю. (2021). Тенденції модифікації жанру в сучасній українській фортепіанній музиці: від мета- до анти-жанру. *Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство*, 44, 60–65. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235312>
- Ніколаї, Г. (2010). Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. *Ars inter Culturas*, 1, 121–132.
- Ревенко, Н. В. (2018). *Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки ХХ століття)*. Миколаїв: РАЛ-поліграфія.
- Рудь, П. В. (2021). *Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Рум'янцева, А. Ю. (2023). Фортепіанна творчість В. Польової: концептуальні, жанрові, стильові та мовно-виражальні виміри. *Культура України*, 80, 96–101. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.12>
- Рум'янцева, А. Ю. (2024). Концепт духовності в композиторській, зокрема фортепіанній, творчості В. Птушкіна: до 75-річного ювілею Майстра. *Культура України*, 85, 46–52. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.085.05>
- Свистун, В. (2015). Естетика музичного постмодернізму: проблема конститування. *Філософія і політологія в контексті сучасної культури*, 1, 99–108.
- Фізер, К. С. (2019). *Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Фрайт, О. В. (2021). *Музично-вербальна еміненність в інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.

- Харченко, Є. В. (2011). *Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ.
- Чернявська, М., Тимофєєва, К. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIX, 43–67. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.03>
- Швець, Н. О., Сбітняя, Д. В. (2023). Музичне виконавство в контексті феномена постмодерністської музичної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 70–74. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277636>
- Astalosh, G., Mykulanynets, L., Zhyshkovych, M. (2022). Musical performance in the age of Postmodernism. *Postmodern Opening*, 13(1), 01–16. <https://doi.org/10.18662/po/13.1/382>

REFERENCES

- Anuchina, L. V., Burova, O. K., Umanets, O. V. & Shylo, O. V. (2010). *Aesthetic*. L. V. Anuchina, O. V. Umanets (Ed.). Kharkiv: Pravo [in Ukrainian].
- Astalosh, G., Mykulanynets, L., Zhyshkovych, M. (2022). Musical performance in the age of Postmodernism. *Postmodern Opening*, 13(1), 01–16. <https://doi.org/10.18662/po/13.1/382> [in English].
- Berehova, O. (2020). *Dialogue of cultures: the image of the Other in the musical universe*. Kyiv: Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Chernyavska, M., Timofeieva, K. (2022). Vectors for updating the piano repertoire of a modern performer. *Aspects of historical musicology*, XXIX, 43–67. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.03> [in Ukrainian].
- Fizer, K. (2019). *The title of the musical work and its functioning in the New Music (on the example of creativity of Ukrainian composers)*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Frait, O. V. (2021). *Musical and verbal eminence in interpretive discourse of Art studies*. (Extended abstract of PhD diss.). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
- Kharchenko, Ye. V. (2011). *Intertextuality in Ukrainian music of the twentieth century: intonation, genre, style*. (Extended abstract of PhD diss.). M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of National Academy of Science of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Nikolai, H. (2010). Ukrainian piano music as a cultural phenomenon of the twentieth century. *Ars inter Culturas*, 1, 121–132 [in Ukrainian].

- Revenko, N. (2018). *Piano works of Ukrainian composers in the context of the development of musical culture of Ukraine (80-90^s of the 20th century)*. Mykolaiv: RAL-polyhrafiiia [in Ukrainian].
- Rud, P. (2021). *The evolution of Oleksandr Shchetynsky's compositional style*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Rumiantseva, A. (2023). Piano works by V. Poliova: conceptual, genre, style and linguistic-expressive dimensions. *Culture of Ukraine*, 80, 96–101. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.12> [in Ukrainian].
- Rumiantseva, A. (2024). The concept of spirituality in V. Ptushkin's compositional, particularly piano, creativity: on the 75th anniversary of the Master. *Culture of Ukraine*, 85, 46–52. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.085.05> [in Ukrainian].
- Shvets, N., Sbitnaia, D. (2023). Musical performance in the context of the phenomenon of postmodernist musical culture. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 70–74. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277636> [in Ukrainian].
- Svystun, V. (2015). Aesthetics of musical postmodern: the problem of the constitution. *Philosophy and political science in the context of modern culture*, 1, 99–108 [in Ukrainian].
- Zymohliad, N. Yu. (2021). Trends in genre modification in contemporary Ukrainian piano music: from meta- to anti-genre. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts, Series in Art*, 44, 60–65. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235312> [in Ukrainian].

Nataliia Zymohliad

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 Head of the Department of General and Specialized Piano
 e-mail: inntasa@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-2614-2181

Program piano works by Ukrainian composers in the space of spiritual search in the boundaries of the 20th – 21th centuries

Statement of the problem. Program Program piano music as a component of the contemporary national space of musical art resonates with the spiritual quest of the era expressed in the renewal of the sound image of the instrument, its semantic and expressive horizons, in the transformation of genre and style guidelines and the presentation of multidirectional modes of comprehending the human spiritual values.

The attention of scholars to the specifics of the contemporary programmatic music including the piano music is evidenced by the scientific works (K. Fizer, O. Frait, N. Zymohliad, N. Revenko, A. Rumiantseva, P. Rud and others). Permanence and innovation of authors' searches in the field of the programmatic piano music, the lack of research on its specificity in the context of the composer's creative worlds, as well as its importance in the process of forming the performers creative personality, determine the openness of this problem area and the relevance of the article.

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to identify the leading figurative and semantic, genre and style intensions of contemporary Ukrainian piano program music. The novelty of the article is to substantiate the figurative and semantic, genre and style dimensions of program music by contemporary Ukrainian authors as embodiments of the worldview orientation of postmodernism. Methodological basis of the article includes a comparative principle, the cultural approach, genre and style analysis, as well as synthesis of the results of analysis and observations.*

Research results and conclusion. *The panorama of contemporary Ukrainian piano program music is marked by the creative thinking, which reflect the multi-directional comprehension of the essence and significance of axiological constructs of existence of a modern personality and the tendencies of genre and style individualization. The works by V. Ptushkin, V. Poliova, I. Shcherbakov appeal to the highest spiritual values through the prism of inter-textual signs, sacred principles, and the eternally relevant concepts of Love and Death. In the aura of cross-cultural dialogue and stylistic pluralism, piano program music is represented in the works by S. Luniov and S. Zazhytko; the tendency of sound emancipation as a self-sufficient carrier of meaning is captured by Z. Almashi's works. The parody and ironic intensions in Ukrainian piano programmatic music, which resonate with the postmodern revision of axiological foundations, are manifested in peculiar "masks-simulacra" of the academic tradition. In the works by Z. Almashi, V. Runchak, S. Zazhytko, the high status of academic art is destructed through the prism of irony at the verbal, intonation, tonal and harmonic, time and space ("chronotop"), texture and performance levels, which becomes an impetus for intensifying the personal search for spiritual foundations.*

Keywords: *Ukrainian music; programmatic music; piano music; piano performance; genre; style.*

*Стаття надійшла до редакції 3.10.2025,
рекомендована до друку 10.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

УДК 78.071.1(520)(092):785.6

DOI 10.34064/khnum2-41.10

Ващенко Олена Вікторівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
кафедра історії української та зарубіжної музики
e-mail: elen.vashchenko@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-0130-7568

Іваницький Олександр Миколайович

Харківська державна академія культури, факультет хореографічного мистецтва,
концертмейстер кафедри народної хореографії
e-mail: a.ivanickiy84@gmail.com; ORCID iD: 0009-0004-1605-7092

Інструментальний концерт у творчості Дая Фудзікури

У статті досліджено інструментальні концерти японського композитора Дая Фудзікури в контексті сучасних тенденцій розвитку жанру. Актуальність теми обумовлена як загальним інтересом до новітніх форм концертної драматургії, так і відсутністю спеціальних досліджень, присвячених творчості композитора у цьому жанрі. Метою статті є виявлення особливостей авторської трактовки інструментального концерту в доробку Д. Фудзікури. Вперше здійснено жанрово-драматургічний аналіз 23 концертів композитора. Результати аналізу засвідчили домінування темброво-артикуляційного тематизму, пріоритет розширених технік у розкритті виражального потенціалу сольного інструмента, переважання одночастинних контрастно-складених форм із опорою на монологічну модель жанру, де оркестр функціонує як акустичне «розширення» партії соліста.

Ключові слова: інструментальний концерт; жанр; зарубіжна музика ХХІ століття; творчість Дая Фудзікури; розширені виконавські техніки.

Постановка проблеми.

Концерт у ХХІ столітті залишається одним із найбільш затребуваних масштабних жанрів інструментальної музики за участю оркестру.

© 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/>

Розмаїття форм і безперервний пошук нових солістів, що засвідчують, наприклад, Пінг-понг концерт (2015) Акіхо, Водний (1998) і Паперовий (2003) концерти Тан Дуна, Концерт для переробної перкусії / *recycled percussion* (2021) Г. Мейхофера – підтверджують життєздатність цього жанру і його актуальність для реалізації оригінальних тембрових рішень і дослідження потенціалу різних інструментів. Творчий пошук не виключає співіснування подібних зразків із відносно традиційними прочитаннями жанру та специфіки інструментальної віртуозності, які можуть бути виявлені в доробку Дж. Адамса, А. Дормана. Активний розвиток жанру відбувається також за рахунок оновлення віртуозного потенціалу соліста розширеними виконавськими техніками та інколи – препаруванням, а також вибором для солістів екзотичних, раніше маловживаних інструментів (кото, сякухаті, шен).

Попри це, інструментальний концерт зазначеного періоду досі залишається маловивченою сферою; не є винятком і творчість одного з видатних представників сучасності – Дая Фудзікури¹ / *Dai Fujikura* (нар. 1977). Визнання цього японського композитора дедалі зростає, про що свідчать численні факти. Так, його перша опера, «Соляріс», прем'єра якої відбулася в Парижі у 2015 році, була ще двічі поставлена в різних європейських театрах. У 2017 році Д. Фудзікура отримав «Срібного лева» Венеціанського бієнале і був призначений художнім керівником фестивалю в Токіо, а Концерт для сямісена, прем'єра якого відбулася в Нью-Йорку в 2019 році, вже виконували дев'ять різних оркестрів (Ricordi, n.d.). У свою чергу, Лу-Хан Лі визначає статус Д. Фудзікури як «японського композитора свого покоління з найбільшою кількістю міжнародних замовлень» (Lu-Han Li, 2020: 1). Зараз готується постановка нової опери Д. Фудзікури – «Велика хвиля», прем'єра якої запланована на 2026 рік².

¹ На нашу думку, можливі два варіанти української транслітерації імені композитора в називному відмінку – Дай та Даї. У останньому випадку ім'я при відмінюванні не змінюється.

² Дивись анонс на сайті *Scottish Opera* (<https://www.scottishopera.org.uk>).

Останні дослідження і публікації за темою статті. Все частіше окремі твори композитора висвітлюються в дослідженнях, серед яких можна назвати статтю Е. Демоз (Demoz, 2023), присвячену трактовці літературного сюжету в опері «Соляріс»; дисертацію Лі, в якій здійснюється аналіз фактурних і тембрових рішень у другому Струнному квартеті Фудзікури (Lu-Han Li, 2020), публікацію Кемерона Грема (Graham, 2013), в якій розкриваються риси «японськості» (*‘Japaneseness’*) музики Дая Фудзікури і Тору Такеміцу. Сара Ерб (Sara C. Erb, 2023) пропонує путівник по розширеним фаготовим технікам на матеріалі п’єс «Заклик» (*Calling*), «Слідування» (*Following*) і «Таємниче листя» (*Secret leaves*); а С. Тітус розглядає 12-тонові, ритмічні серії, а також модифікації патернів (за моделлю дитячих ігор) як елементи композиції фортепіанних мініатюр Д. Фудзікури (Titus, 2020: 101–115). Всі ці дослідження так чи інакше підкреслюють важливу роль інструментального тембру в його творах. Так, Е. Демоз вказує на використання в партитурі «Солярісу» музичних «ключових слів» (*musical keywords*), які відповідають образам основних персонажів і вирізняються певною інтервалікою, а також тембровим забарвленням (Demoz, 2023: 36–38). Особливий комплекс засобів служить втіленню звукообразу води. Е. Демоз визначає цей прийом як багаторівневу оркестровку, в якій інструментальна група (наприклад, струнні) вступає тихо, розрізнено, пуантилістично, без *vibrato*, після чого відбувається нагнітання динаміки від *pp* до *ff*, «із використанням *crescendi* та змін метрики для створення внутрішніх хвиль у музичній тканині» (Demoz, 2023: 40), а потім уже залучаються прийоми *vibrato* і *tremolo*. Адже Океан у творі постає не просто як візуальний образ чи фон для подій, а як повноцінний персонаж. Подібне переосмислення ми будемо зустрічати і в жанрі концерту, де темами-«персонажами» стають звуки з їх індивідуальним тембром (артикуляцією).

Серед важливих рис композиторського стилю Д. Фудзікури К. Грем відзначає «терплячу чутливість до звуку» (Graham, 2013: 10), «відсутність культурних і стилістичних бар’єрів» (там само), а також «майстерне розуміння можливостей інструмента в поєднанні зі зрілим

музичним сприйняттям» (Graham, 2013: 7). Щодо власне японських рис мислення, то К. Грем їх виявляє переважно в доробку Т. Такеміцу, підкреслюючи фокус «на музичному резонансі, радше ніж на фіксованих тонах», що притаманне таким етнічним інструментам, як сякухаті і біва (Graham, 2013: 5).

Отже, основними сферами творчості композитора, які вже почали висвітлюватися в музикознавчих розвідках, можна вважати оперу, камерно-інструментальні та фортепіанні твори.

Спеціальні дослідження, присвячені інструментальним концертам Д. Фудзікури, наразі відсутні, однак певні спостереження щодо цього жанру в доробку композитора дозволяють здійснити замітки, анонси та рецензії (Ricordi, 2015; Ricordi, 2025; Schwarzer, n.d.), а також композиторські анотації до окремих творів (Fujikura, n.d., a-h). Останні розкривають ряд важливих аспектів задуму (звукова ідея, бачення партії соліста, інколи – співвідношення з оркестром), а також дають можливість частково простежити процес і метод роботи композитора над творами. Так, вихідним пунктом для роботи над концертом стає знайомство і вивчення особливостей інструмента. Нерідко в цьому процесі бере участь виконавець, який володіє технікою гри на ньому. Особливо це актуально для етнічних японських інструментів (сямісен, кото, сякухаті), з якими Даї Фудзікура, всупереч своєму японському походженню, знайомився уже в дорослому віці³.

Деталі співпраці із композитором розкриває Є. Шварцер, описуючи цей процес як «живий діалог», в якому «музичний матеріал

³ Подібно до цілого покоління інших японських композиторів, зокрема таких, як Фуміко Міячу (Fumiko Miyachu), Кейко Такано (Keiko Takano), Май Фукасава (Mai Fukasawa), шлях Дая Фудзікури до японських інструментів був певною мірою «інверсивним». Він виховувався на західній музиці в Японії і навчався в британському університеті, продовжуючи кар'єру в Європі. Нерідко інтерес саме британських виконавців, які опанували японські етнічні інструменти (не в останню чергу завдяки політиці культурного фонду *Arts Council of England*), змушує цих композиторів писати для інструментів, яких вони ніколи до цього не чули і не бачили (Music of Japan Today, 2008: 254).

формується у прямому контакті між композитором і виконавцем» (Schwarzer, n.d.). Нерідко виконавці записують фрагменти партитури і надсилають композиторові, щоб він оцінив результат і зрозумів, чи вдається досягти бажаного ефекту. Результатом цієї попередньої роботи стає відносно невелика сольна мініатюра, яка, як правило, пишеться для конкретного виконавця. Таку мініатюру, де інструмент постає як «засіб надзвичайно різноманітної артикуляції» (Schwarzer, n.d.) та впровадження розширених технік, композитор називає «зернятком» чи насінням (*seed*) (Fujikura, n.d.-c). Так, роботі над Концертом для сякухаті Д. Фудзікури передувала мініатюра «*Korkoroko*» (2015) для одного з найвідоміших виконавців на цьому інструменті – Дозана Фудзівари. Знайомство із сямісеном почалось із твору «*Neo*» для сямісена соло, написаного для Хідедзіро Хондзьо. Крім того, Хідедзіро надіслав композиторові додому в Лондон справжній інструмент разом із книгою «Сямісен для початківців», написаною Хідетаро Хонджо (Fujikura, n.d.-f.). Пізніше Хідедзіро замовив концерт, який став, у сутності, концертним варіантом мініатюри, збільшеним у масштабах за рахунок оркестрової партії.

Ще одна важлива категорія спостережень Д. Фудзікури над власними композиціями стосується загальної концепції чи ключового образу творів. Наприклад, в Концерті для блокфлейти це – виконавець, який грає «десь у пустелі, коли раптом починається самум – і піщані вихори кружляють навколо нього, інколи захоплюючи блок-флейту, інколи оминаючи, інколи повертаючись знову» (Fujikura, n.d.-e). У Контрабасовому Д. Фудзікура прагнув описати «шлях людини, яка вперше бере в руки контрабас» (Fujikura, n.d.-c).

Джерелом концепції концерту може бути і цілковито позамузична ідея. Так, для Альтового концерту *Wayfinder* нею стала «полінезійська зоряна навігація та інші етнічні концепції орієнтування: використання морських хвиль, вітру, сонця, кольору та форми хмар, а також міграції птахів» (Fujikura, n.d.-h). В основі програмного задуму Четвертого фортепіанного концерту лежить історія, яка сьогодні може сприйматись як символ численних невинних жертв жорстоких воєнних часів:

19-річна дівчина Акіко померла на руках у батьків через радіацію після бомбардування Хіросими. Її музичний інструмент вони зберегли і залишали недоторканим протягом 60 років (у 2004 році його було реставровано). Розуміючи, що гра власне на «історичному інструменті», тобто фортепіано Акіко звужує можливості інтерпретації цього твору поза Японією, композитор уточнює в партитурі, що альтернативою йому може послужити «вертикальне фортепіано» (*upright piano*), у той час як більша частина Концерту виконується на роялі (Fujikura, 2019).

Не менш важливими є ідеї композитора стосовно співвідношення соліста з оркестром. У Концерті для блокфлейти композитор указує на те, що «струнний оркестр працює як своєрідне “підсилення” артикуляцій, що йдуть від блокфлейти», і «усе в цій композиції бере початок із вуст соліста» (Fujikura, n.d.-e). Панування соліста майже завжди залишається для Д. Фудзікури основним пріоритетом, а завдання оркестру – «не перешкоджати соло» і «розширяти “ауру” соліста» (Fujikura, n.d.-a). «У більшості моїх концертів саме соліст започатковує музичну ідею, яку потім оркестр підхоплює, розвиває, досліджує і врешті повертає назад до соліста» (Fujikura, n.d.-g). У цілому, композитор сприймає концерт як «“світ”, у якому соліст розкриває всі властивості свого інструмента», а оркестр – «не просто акомпанемент, а саме “цей світ”» (Fujikura, n.d.-g). У Першому фортепіанному концерті, *Ampere*, Д. Фудзікура тлумачив оркестр як «своєрідну подовжену педаль резонансу фортепіано – ніби оркестр став некерованим відлунням самого інструмента», а ось у Другому, *Diamond Dust*, «це вже не педаль, а некероване гармонічне поле» (Fujikura, n.d.-b). Натомість у Третьому, *Impulse*, «фортепіано та оркестр – це єдиний живий організм»: «фортепіано постійно ініціює рух, ніби саме воно є “імпульсом”, на який оркестр миттєво реагує» (Fujikura, n.d.-d).

Звукообраз сольного інструмента також є важливим вихідним пунктом, який нерідко містить уже конкретну «неакадемічну ідею», що розкриває тембр з нової сторони. Так, у Контрабасовому концерті контрабас має звучати то як гонг, то як грубе «бряцання в області

між грифом та головкою – майже як іспанська гітара, поставлена боком» (Fujikura, n.d.-c). Для Подвійного концерту – це злиття флейти та скрипки «в єдину істоту – мов птах, що вільно ширяє в небі». Інструменти «злітають угору, іноді рухаючись геометрично – по колу чи спіралі», а оркестр «малює послідовне зображення їхнього польоту – як зграя птахів у русі, де ці двоє ведуть інших» (Ricordi, 2025). Важливим для розуміння звукообразу сямісена в Концерті стає композиторське сприйняття інструмента як «електрогітари в рок-групі», де до звуку додається дисторшн, що є «повною протилежністю підходу західної класичної музики» (Fujikura, n.d.-f). Тубу композитор сприймає як «надзвичайно сексуальний інструмент», хоча в традиційному репертуарі «її використовують так, що ця чуттєвість втрачається» (Fujikura, n.d.-g).

Значно рідше композитор зупиняється на загальних закономірностях форми. Так, коментуючи свій Флейтовий концерт, він указує, що твір складається із п'яти частин, у яких соліст грає на чотирьох різних флейтах: зі своєїрідної прелюдії, активної, майже танцювальної секції, частини, де соліст грає співочі низхідні глісандо, «і оркестрові акорди розчиняються в цьому звуці», частини з пікколо і майже хорального фіналу (Ricordi, 2015). Однак не розкритим залишається питання виконавських технік, якими рясніє партитура як соліста, так і оркестру. Поряд із цим, анотації не дають бачення загальної панорами інструментальних концертів композитора і не висвітлюють принципів трактовки ним цього жанру, її відповідності сучасним тенденціям розвитку інструментального концерту, а також його еволюції.

Метою дослідження є визначення специфіки трактування жанру інструментального концерту в творчості Дая Фудзікури.

Методологія дослідження. Поставлена мета обумовила застосування таких дослідницьких методів, як:

- ❖ історико-типологічний – для виявлення спадкоємності із традицією жанру концерту;

- ❖ структурно-функціональний – для аналізу виражальних та композиційних елементів твору;

❖ порівняльний – для визначення загальних закономірностей композиції концертів Д. Фудзікури, методів його роботи над твором, розкриття потенціалу сольного інструмента та його взаємодії з оркестром.

Наукова новизна дослідження. Уперше пропонується жанровий і драматургічний аналіз інструментальних концертів Д. Фудзікури, зокрема особливостей тематизму, форми, трактовки партії соліста та ролі в ній розширених виконавських технік, функції оркестру, драматургії, а також окремих рис еволюції цього жанру в доробку композитора.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Дая Фудзікуру (нар. 1977) – японського композитора, який народився в місті Осака, однак отримав освіту у Великій Британії, і наразі працює в країнах Європи та Японії, сьогодні можна вважати рекордсменом у сфері концертного жанру, як за кількістю творів, уже написаних у XXI столітті (23 концерти), розмаїттям інструментів, які він висуває на роль соліста, так і по застосуванню розширених виконавських технік у сольній партії. Чисельно Д. Фудзікурі вдалося перевершити навіть Тан Дуна, який доволі активно працює в цій жанровій сфері і навіть задумав масштабний макроцикл із програмою, натхненою китайською Книгою Змін «І-цзін». Не випередив Д. Фудзікура тільки фінського композитора Калеві Аго, який створив уже понад 40 концертів, зокрема близько 35 з них – у XXI столітті.

У зверненні до етнічних, національних інструментів Д. Фудзікура не самотній – Инсук Чін та Лі-Інг Ву пишуть концерти для шена або для дуету шена та акордеона⁴. Навіть Філіп Гласс звертається до індіанської флейти, однак у Другому фортепіанному концерті⁵. Написання концертів для піпи, відкритої Лу Харрісоном і Тан Дуном ще в 1990-х,

⁴ Концерт для шена *Shi* (2009) И. Чін, Концерт для шена та акордеона *Shadows* (2013) Лі-Інг Ву.

⁵ Концерт № 2 для фортепіано з оркестром – «За Льюїсом та Кларком» / «*After Lewis and Clark*» (2004) написано за матеріалами експедиції, у якій дослідникам американського краю допомагала індіанська дівчина Сакагавея. Її персоналізує тембр індіанської (етнічної) флейти.

вже може вважатися мейнстримом, а серед попередників Д. Фудзікури у сфері опанування японських етнічних інструментів слід виокремити постать Тору Такеміцу (1930–1996), який двічі звертався до дуету солістів – сякухаті і біви (1967; 1973⁶). Однак такої палітри солістів, як у Фудзікури – кото, сямісен, сакухаті, сьо – при ґрунтовному осмисленні природи виконавства на кожному з них і тяжінні до екстремальних нетипових вимірів їхнього звучання – ми не зустрінемо в інших митців. Розширені техніки Д. Фудзікура застосовує на всіх сольних інструментах – валторні, блокфлейті, флейті, фаготі, контрабасі, за винятком фортепіано. Єдина область, де Д. Фудзікура не проявив себе – це винахідництво інструментів, на відміну, наприклад, від Тан Дуна з його паперовою та водною перкусіями⁷, чи захоплення чвертьтоновими модифікаціями традиційних інструментів (фортепіано, гітара, баян / акордеон), яке демонструє доробок Сампо Хаапамякі (див. Ващенко, 2024: 234). Все це підводить нас до думки, що творчість Дая Фудзікури у сфері концерту відповідає духу сучасності.

Першим зверненням до жанру концерту в доробку Дая Фудзікури став Концерт «Покинутий час» (*Abandoned time*) для електрогітари (за композиторським визначенням в партитурі – «рок-гітари») і ансамблю, створений в 2004 році (ред. 2006 року) (Fujikura, 2004). Він у певному сенсі визначив вектор подальшої еволюції концерту в доробку композитора, а саме: дослідження віртуозно-виражального потенціалу не зовсім звичних солістів; пошук перевантаженого, викривленого звучання (на кшталт гітарних педалей *overdrive* та *distortion*);

⁶ Т. Такеміцу в 1967 році пише Концерт «Кроки листопада» (*November steps*), а в 1973-му – «Осінь» (*Autumn*) для біви, сякухаті і оркестру.

⁷ Тан Дун написав ряд «органічних» концертів, серед яких – *Water Concerto* (1998), *Paper Concerto*. У першому використовуються 13 різних інструментів для втілення «водної перкусії», зокрема водний гонг, вотефон, прозорі ємності, наповнені водою, на яких грають різними способами – руками, перевернутими салатниками, занурюючи пляшку для відтворення звуків булькання, просіваючи воду ситом; дзвіночки аґого, препарований вібрафон та інші. Детальніше інструментарій описаний О. Ващенко (Ващенко, 2024: 231–232).

використання екстремальних динамічних і регістрових засобів, а також *quasi*-імпровізаційна свобода висловлювання без стабільного метру, що відповідає його програмній назві. Водночас Концерт заклав тенденцію до узагальненої програмності як одного з векторів композиторської інтерпретації жанру.

«Покинутий час» також визначає типовий для Д. Фуздікури характер тематизму, який нерідко зустрічатиметься у наступних його концертах – темброво-артикуляційний, фактурний, який наближує цю музику до сонорно-сонористичних пошуків XX століття. Від самого початку твору активно застосовується *heavy distortion* (тт. 1, 16, 28), типовий для електрогітари тепінг (тт. 60–63), флажолетна техніка (тт. 45–47), а також прийоми, направлені на порушення відчуття темперованого строю – бенди і ширші глісандо. На кульмінації також вводиться акордова техніка (тт. 118–120). Ремарка «*fender stratocaster*», у свою чергу, вказує як на необхідність використання конкретної моделі гітари, так і на якість звуку – помірний *distortion* із сильною компресією (тт. 24; 41; 48).

Загальна форма твору може бути визначена як проміжна між концертною п'єсою та власне концертом, завдяки його лаконічним масштабам (8'53"), одночастинній структурі та вочевидь супровідній ролі оркестру. Форма гітарного концерту демонструє явну трифазність. Процес поступового додавання нових прийомів, що переплітаються з раніше викладеними, складає експозиційну фазу розвитку. У центральному розділі (тт. 63–90) соліст замовкає, залишаючи оркестр блукати в пуантилістичних розсипах вібрафона, фортепіано і тремоло на педалях струнних, а потім втручається на хвилі кульмінації (т. 91) напруженим нервом трелей *very heavy distortion*.

Опанування композитором оркестрових інструментів почалося з *концертів для мідних духових*. Д. Фуздікура написав п'ять концертів для мідних, зокрема два концерти для валторни (2006, 2016), один для туби (2016) і один для труби (2023), а також – для тромбона (2023), який є версією його ранньої п'єси 2005 року – «Неосяжний океан» (*Vast Ocean*) для тромбона та живої електроніки. У ній

використовувалось посилення тромбона та віолончелі (ампліфікація) та перетворення звуку за допомогою різноманітних ефектів: *delay*, транспозиції і фрагментації. Валторна (разом із кото) залишаються поки що єдиними інструментами, для яких композитор написав по два концерти.

У Першому валторновому концерті (2006), «В обіймах хвилі» (*Wave embraced*), який був написаний безпосередньо після електро-гітарного, ми не зустрінемо екстремальних технік у партії соліста, за винятком трелі на одній ноті (*same note trill*), однак партитура є доволі оригінальною. Оркестр розподіляється на дві групи (ліву та праву), які нерідко контрастують за музичним матеріалом та особливістю «реакції» на партію соліста.

На прикладі Другого концерту для валторни (2016) можна спостерігати й розгортання масштабнішої форми наскрізного типу (чотири розділи), й урізноманітнення типів тематизму (тема-ритм, тема-кантилена). Візитівкою Концерту стає активне застосуванням *harmon mute*, чи то джазової сурдини «уа-уа», на валторні соло. Вона вводиться вже в початковій темі Концерту, побудованій на одному тоні та чергуванні відкритого та закритого отворів, що дає підстави розглядати її як типову «тему-артикуляцію». Завдяки цьому прийому вона перетворюється на безперервне тремоло, що пульсує на кшталт *frullato*. У партії оркестрових труб сурдина теж використовується, через що вона сприймається як відлуння звуку валторни. Друга тема також вирішена як артикуляція, однак цього разу не трелеподібна, а наближена до речитації (тт. 40–48). Третя тема (т. 72) вирізняється застосуванням губної трелі, після чого прийоми починають комбінуватись. Тривалі цезури в оркестрі водночас дають право говорити про наявність мікрокаденцій (наприклад, тт. 105–109; тт. 174–188).

Другий розділ Концерту (т. 191) відкривається темою-ритмом, побудованою на синкопованій пульсації (продовжується використання *harmon mute*). Ця тема повертається (т. 254), замикаючи умовно тричастинну побудову. Третій розділ (тт. 290–322) ґрунтується на спробі розгортання валторнової кантилени із грою примхливими

гармонічними барвами, що подекуди набувають мажорних і мінорних відтінків. У фінальній коді композитор досягає майже «потойбічного» звучання (тт. 323–395) за рахунок техніки напівклапана⁸ (*half-valve*), де що наближуючись до наслідування «співів китів» епохи 1970-х.

Із Другим валторновим Концертом для труби (2023) зближує використання *harmon mute*. Близькою йому є і початкова тема труби, яка ґрунтується на тремолованні та активному чергуванні відкритого та закритого отворів у вільній манері (від доволі повільного до швидкого). Подібно до Валторнового концерту, композитор експонує три контрастні теми, кожна з яких представляє різний тип тематизму, після чого вводиться новий виконавський прийом, у цьому випадку – гра із сурдиною *cup mute*. Друга тема (тт. 41–56) – речитатив із *harmon mute*, що спочатку вводиться як соло, а потім до нього приєднується оркестровий фон. У подальшому її розвитку принцип *solo – tutti* із *solo* буде зберігатись. Третя тема (тт. 143–186) відзначена чистим, незасурдиненим, звучанням та максимально наближена до кантилени й навіть має тональний відтінок (*D/d*). У процесі розвитку вона насичується синкопами, однак, ніби усвідомлюючи межу із джазом, композитор ніколи її не перетинає. Повернення першої теми із тремоло (т. 297) видозмінено – тепер використовується *cup mute*. Її виклад переходить у розгорнуту каденцію соліста (тт. 309–367), яка змінюється варіантною репризою теми із *harmon mute* (т. 388), що перетікає в код.

Подібна ж логіка викладу характерна і для Концерту для труби (2016/2017), хоча розгорнутої каденції в ньому немає, і соліст залишається на самоті не більше, ніж на 10 тактів (тт. 252–257; 315–326; 346–354). На відміну від попередніх творів, композитор не шукає відверто загострених звучностей, а навпаки, ніби змушує трубу переважно звучати в ліричному амплуа (що обумовлено заявленим у програмній анотації бажанням реабілітувати її як чуттєвий інструмент) –

⁸ Мається на увазі техніка неповного натискання на клапани, що створює гнучке, тремтливе, де що розмите звучання. Цей прийом дозволяє отримати ефект нетемперованого, м'якого, ірреального звучання.

від тривожної виразності початкової теми (*restlessly expressive*), трохи жвавішої, але все одно переважно медитативної другої теми (т. 51) та повернення ліричної домінанти в репризі-коді (т. 387). Виділяється на цьому фоні тема, побудована на репетиціях на одному тоні (тт. 131), яка презентує тип теми-артикуляції і має звучати не як *frullato* (за композиторською приміткою) (Fujikura, 2016/2017). Панування ліричного висловлювання водночас не виключає дослідження крайніх регістрів інструмента (робочий діапазон туби D_1-b), що знаходить відбиття в грі в надвисокому регістрі на початку твору (тони es^1 , f^1) та тривалій педалі на B_2 (тт. 258–277).

Другою групою концертів, над якими Д. Фудзікура почав працювати майже одночасно з мідними, стали **концерти для дерев'яних духових**. Композитор звернувся як до традиційних учасників оркестру – флейти (2015), фаготу (2012), – так і до більш екзотичних – блокфлейти (2010) та флейти траверсо (2021). Якщо в трактовці мідних була постійно присутня «тінь джазу», то дерев'яні духові постають у амплуа не затьмарених європейською темперацією «диких» інструментів, із виражальним потенціалом у діапазоні між первісно ритуальним і викривлено-електрогітарним звучанням. Тим самим композитор наближує їхню специфіку до особливостей японських інструментів, які вирізняються, за словами К. Грема, «темними якостями», на протилежність «тону чистих, “безшумних” тембрів і точно вибудованих інтервалів» – властивостям західних інструментів (Graham, 2013: 6). Кожен із концертів для дерев'яних духових демонструє направлений на це комплекс прийомів.

Якщо в концертах для міді активно використовувались сурдини, то тут композитор звертається до видових інструментів у межах одного твору. Так, у першому з концертів цієї групи – для блокфлейти (2010) – Д. Фудзікура також задіяв теноровий (*tenor recorder*), сопрановий (*sopranino recorder*) і басовий (*basset recorder*) види інструмента. Композитор підкреслено концентрується на сирому, не пригладженому, розбурханому, дещо архаїчному звуці партії соліста. Найрозповсюдженішою ремаркою Концерту є «дихаючи» (*breathy*), що загострює

і так властиві блокфлейті якості. Відкривається твір передуваннями до верхніх гармонік на теноровій блокфлейті (тт. 1–2), що нагадує свист вітру⁹. Важливими є епізоди з перкусійною артикуляцією, де музикант має грати «неначе торкаючись поверхні розпеченої конфорки», тобто з гострим і коротким *staccato* (примітка над т. 11), що, в сутності, наближує його до прийому *slap*. Другий розділ (т. 108) доручається сопрановій блокфлейті, чий пронизливо-пташиний свистячий регістр контрастує м'якій звучності тенорового тембру. Третій розділ, підготовлений сонорними пульсаціями оркестру, виконується на басовій блокфлейті (т. 156). Тут, як і в першому, зустрічаються передування (тт. 166–167), активно застосовуються повільні *glissando*, однак особливої первинно-дикої виразності набуває *frullato* (т. 213–259). Композиторська ремарка «дику» підкріплює ці асоціації. Оркестровий фон, який перетворюється на шелест струнних (гра *col legno*, медіатором замість смичка) виконує функцію майже безперервного остинато, надаючи фінальному розділу особливої вагомості. Тим самим, композиція Концерту складається як контрастна тричастинна форма, грані якої визначаються зміною інструмента. Натомість сольної каденції, за винятком декількох мікроепізодів на початку твору (тт. 11–19, 24–38), ми в ньому не зустрічаємо.

Концерт для блокфлейти також знаменує введення нового методу композиційної роботи Д. Фудзікури. Спочатку він створює сольну концертну мініатюру для пошуку «засобів надзвичайно різноманітної артикуляції» (Schwarzer, 2025) із залученням розширених виконавських технік, а вже потім випробовує можливості інструмента у поєднанні з оркестром. При цьому тематичний матеріал сольної мініатюри нерідко повністю зберігається в концерті, доповнюючись оркестровою партією, яка переважно дає «коментар» на тематизм соліста, не експонуючи самостійного матеріалу, та невеликою кількістю нових музичних побудов, переважно ініційованих сольним інструментом. Такою творчою лабораторією для Блокфлейтового концерту стала мініатюра

⁹ За програмним задумом Д. Фудзікури, в Концерті втілюється картина пустелі.

Pérle (2003, 2008) для басової блокфлейти соло. Аналогічний підхід буде застосовано ним в роботі з контрабасом, фаготом, сямісенном, сякухаті, сьо та іншими інструментами.

Близькою до композиції Блокфлейтового є форма Концерту для флейти (Fujikura, 2015), де послідовна зміна видових інструментів визначає чотири розділи: спочатку соліст змінює звичайну флейту на *piccolo* (т. 203), потім – на контрабасову (т. 243) і басову в завершальному розділі (тт. 330–399). На відміну від попереднього Концерту, тут вводиться розгорнута каденція, яка доручається контрабасовій флейті (тт. 247–328). При цьому від соліста вимагається не тільки володіння усіма видовими інструментами, але й опанування розширених технік, які включають активне використання перкусійної артикуляції (*precussive and breathy*), що наближується до прийому *slap*, гри зі співом (тт. 182–198), зумовлюючи високий рівень технічної складності твору.

На відміну від концертів для блокфлейти і флейти, Концерт для фагота (Fujikura, 2012) не вимагає зміни інструмента, однак у ньому представлена складна палітра розширених виконавських технік. Тут ми зустрічаємо мультифоніки в першій темі (І тема, т. 1), де фагот звучить на кшталт футуристично-космічної труби; мікротоновість, зокрема:

-  – підвищення на чверть тону,
-  – пониження на чверть тону,
-  – підвищення на три чверті тону,

яка набуває особливої виразності в другій темі (т. 84), з імітацією гірського інструмента на кшталт трембіті¹⁰.

¹⁰ Цей момент супроводжується ремаркою (над тт. 87–88), в якій образ конкретизується: «... ви граєте на якомусь стародавньому розі, перебуваючи десь на схилі гори й посилаєте сигнал назад у село – або, можливо, війську в долині» (Fujikura, 2012: 10).

Третя тема (т. 280) розкриває перкусійний потенціал інструмента, звучання якого наближується до електрогітари з *distortion*¹¹.

Чотири фортепіанних концерти – «Ампір» (2008), «Діамантовий пил» (2012), «Імпульс» (2017/2018) і «Фортепіано Акіко» (2019) – складають єдину виключно програмну групу концертних творів композитора. Відзначимо, що фортепіанний концерт, поряд зі скрипковим, зберігає свою популярність у XXI столітті, однак як інструмент суто клавішний уже не викликає особливого захвату серед композиторів новаторського спрямування. Показовим у цьому плані є Концерт для фортепіано *pizzicato* Тан Дуна (1995), де соліст майже весь час грає «всередині» (у «внутрішньому просторі») рояля. Натомість у Д. Фудзікури цей інструмент трактується, з точки зору нотації і технік, традиційно, зберігаючи свою клавішну природу і відповідні типи тематизму (прелюдійність, кантілена, акордово-сонорні комплекси, моторика скерцозного чи етюдно-токатного типу) та віртуозних прийомів (дрібна техніка, *martellato*, арпеджіо, акордова техніка), що не виключає активного пошуку нових вимірів звучності через додавання «видових» інструментів та розкриття потенціалу темброво-резонансної взаємодії фортепіано з оркестром.

Перший концерт, «Ампір», написано для фортепіано та іграшкового фортепіано (*toy piano*). Хоча композитор і не звертається до гри на струнах, однак застосовує деякі специфічні прийоми, зокрема беззвучні натискання кластерів, або вимагає тримати клавіші, навіть коли звук уже відзвучав, «неначе відтворюєш звук, який грається оркестром», як, наприклад, на початку твору (т. 3). Тяжіння до «оголеного», нарочито сухого графічного звуку виявляється в масштабній каденції, де забороняється використання педалі (тт. 253–408). Форма Концерту

¹¹ Композитор деталізує цей момент такою ремаркою: «Дико – грайте так, ніби ви виконуєте партію електрогітари із сильним *distortion*. Механічно, жорстко. Не виконуйте це як бравурну каденцію; кожну ноту потрібно грати з акцентом і повною тривалістю (*tenuto*), без *diminuendo* і без агресивної артикуляції (усі ноти мають звучати своєю повною тривалістю) (Fujikura, 2012: 31).

наближується до контрастно-складеної з елементами концентричності, із сонорно-акордовою закличною першою темою та позначеною ритмічною пульсацією другою (т. 95), яка надалі повернеться (т. 199) після контрастно-задумливої третьої теми (т. 162), із каденцією фортепіано та фінальною каденцією-кодою іграшкового фортепіано (тт. 544–566), що звучить як відголосок музики минулого й втілення штучно-крихкого казкового образу.

Подібна композиція властива і Четвертому концерту (Fujikura, 2019), де задіяно традиційний інструмент (рояль) і фортепіано Акіко (або інше фортепіано з вертикально розташованою декою). Попри те, що програма Четвертого концерту пов'язана з трагічною долею дівчини, яка померла через радіацію під час бомбардування Хіросіми, власне драми ми тут не знайдемо. Без звернення до конфліктної драматургії композиторові вдається втілити історію непрожитого, перерваного життя через експозицію різнохарактерних тем (прелюдію-медитативних, скерцозно-грайливих, гостро-стакатних і навіть остинатно-механістичних), жодна з яких не набуває суттєвого розвитку. Навіть фінальна остинатна хвиля перед каденцією (тт. 338–365) не справляє враження завершеного етапу, перериваючись оркестровим епізодом, за яким слідує каденція у фортепіано (т. 399). У ній композиторові вдається досягти крихкого ефекту «зламаного» інструмента гармонічними (активне застосування дисонансів) та регістровими прийомами (поступове розчинення звучності у високому регістрі) із брязканням-дзеленчанням у фінальних пасажах – саме так, за приміткою композитора (т. 468) звучить реальне фортепіано Акіко (Fujikura, 2019: 47). Однак, якщо наприкінці Першого концерту відбувалось об'єднання з оркестром, то Четвертий завершується сольно, зосереджуючись на трагічній долі дівчини, яка передчасно пішла з життя.

У Другому та Третьому фортепіанних концертах Д. Фудзікура пропонує більш традиційні форми. Другий ґрунтується на вільно трактованій тричастинності з домінуванням жвавої основної теми. Активно впроваджується принцип *tutti – soli*, особливо на початку твору із короткими епізодами (приблизно 7 тактів), де оркестр мовчить

(при тому, що розгорнута каденція відсутня). Третій концерт спирається на рондальний принцип; основна ритмічно активна тема змінюється епізодами, де ритмічне начало зберігає свою вагомість: тема одного епізоду побудована на речитаціях, що переходять в репетиції на одному тоні, а іншого – на етюдно-токатному матеріалі. Тут композитор вводить одну розгорнуту каденцію (тт. 510–596) перед кодою.

Концерти для струнних смичкових, які є найбільш апробованими в авангардній музиці та у сфері розширених виконавських технік, донедавна складали саму нечисленну групу творів у доробку Д. Фудзікури, що, вірогідно обумовлено складністю віднайдення незвичного для них амплуа. Не випадково сольний концерт для одного з найзатребуваніших у композиторській практиці чотирьох століть інструментів – скрипки – у Д. Фудзікури відсутній. Натомість він звертається до альту, віолончелі та контрабаса, а у 2024 році завершує Подвійний концерт для скрипки та флейти зі струнними.

Починає композитор опанування цієї оркестрової групи з найменш популярного сольного інструмента – контрабаса, випробовуючи різні екстремальні прийоми. У Концерті (Fujikura, 2010a) застосовується скордатура (стрій *es-b-des-as*), перкусійні техніки, що наближують інструмент то до гітари, як, наприклад, акорди *pizzicato*, що відкривають твір, швидко арпеджію вгору та вниз (асоціюється з прийомом *rasgado*), то до власне ударних – удари правою рукою без смичка.

У Віолончельному концерті (2016/17) сольний інструмент трактується то як пасторально-флейтовий – через призвуки флажолетів, – що занурюється в «пташині трелі» оркестру (т. 139), то, завдяки агресивно-комашиному дзижчанням із загостреною динамікою, поєднанню різких *glissando* із *crescendo* та *tremolo* (т. 224), нагадує звукообраз «електричних комах» із «Чорних янголів» (1970) Джорджа Крама. У свою чергу, протягнуті *glissandi* із флажолетами апелюють

до прийому, що отримав назву «ефект чайки»¹² (т. 317, т. 364). Тільки в останньому, кодовому розділі віолончель звучить в доволі шаблонному амплуа. Гнітюче-романтична тема – то похмуро-задумлива, то пристрасна, розгортається на фоні тягучих педалей оркестру (т. 513).

Натомість в Альтовому концерті (2020) екстремальні техніки обмежені й застосовуються тільки у фінальній каденції (тт. 373–430), яка перетікає в коду (тт. 458–486). У ній композитор використовує прийом, названий *super sul tasto* чи *flautando* (тт. 432–458), що виконується майже на середині грифа з незначним натиском задля створення примарного флейтоподібного звучання.

Подвійний концерт для скрипки і флейти (Fujikura, 2024) суттєво відрізняється від попереднього досвіду композитора. По-перше, у ньому панують пасторально-весняні образи при тому, що до відвертого звуконаслідування, як, наприклад, у Віолончельному чи Блок-флейтовому концертах, він не вдається. По-друге, помітне загальне пом'якшення гармонічної мови, особливо у діалозі солістів, хоча оркестрові педалі і хвилі все ще мають сонорний характер. На першому плані у цьому Концерті – взаємодія скрипки й флейти, яка інколи викликає навіть вівальдійські асоціації – композитор активно використовує принципи імітації, дзеркальної інверсії, а подекуди сольні партії зливаються в унісони.

Драматургія цього діалогу постає як шлях від подібності до «сепарації» та пошуку власної неповторності без конфліктного загострення. Перший розділ ґрунтується на згоді й схожості тембрів – не випадково скрипковим тремоло постійно відповідають флейтові *frullato*, через що інструменти починають сприйматись як тінь одне одного. У другому (т. 238) функція лідера передається скрипці. Вона ніби залучає флейту у контрольовану нею гру – у партії скрипки вводяться хрусткі *pizzicato*, ковзання з флажолетами в дусі «ефекту чайки», які флейта

¹² Штучні гармоніки із «заблокованою» лівою рукою. Твором, завдяки якому «ефект чайки» (*seagull effect*) отримав свою назву, став *Vox Balaenae* («Голос кита») (1970) Дж. Крама.

пробує відтворити своїми технічними зусиллями, що і відбувається протягом цього розділу. Третій (т. 311) ґрунтується на активній, із джазовим відтінком, темі скрипки (що повертається тричі), у той час як флейта ніби постійно намагається її наздогнати, втрачаючи власне «обличчя». І тільки фінальний четвертий розділ (т. 438) із глибоким звучанням контрабасової флейти у низькому регістрі і скрипковим «пурханням» у високому приносить вивільнення – скрипка дозволяє флейті «бути собою», й сама набуває індивідуального звучання.

Досвід попередніх концертів у Подвійному передусім знаходить продовження в його загальній композиції – це чотири розділи, побудовані як контрастно-складена форма, а також зміні видових інструментів, які маркують початок кожного нового розділу (флейта, *piccolo*, контрабасова флейта). Натомість каденції ми тут не знаходимо, хоча у фінальному розділі контрабасовій флейті доручаються доволі розгорнуті репліки без супроводу. Загалом смичковий оркестр аж ніяк не заважає сольному висловлюванню протягом твору, і тому в каденції немає нагальної потреби.

Важливу роль у доробку Д. Фудзікури складають *концерти для етнічних інструментів*, до яких він вперше звернувся в 2018 році. На сьогоднішній день він уже є автором трьох концертів для щипкових, зокрема сямісена (Fujikura, 2018/2019) і кото (2020; 2019/2022); та двох для духових – сякухаті – поздовжньої бамбукової флейти з торцевим дуттям (Fujikura, 2021), сьо – різновиду губного органа, що нагадує китайський шен (2024), написаних за доволі короткий період. Для сямісена, кото та сякухаті характерні розгалужені системи технік гри і відповідна термінологія, якими має володіти соліст для виконання концертів Д. Фудзікури. Сямісен розповсюджений у побуті, в сольному та ансамблевому музикуванні й навіть з'являється в сучасній рок-музиці Японії, як, наприклад, у *Wagakki Band*; і саме як учасника рок-гурту Д. Фудзікура бачить цей інструмент, що частково визначило його ключовий звукообраз у Концерті. Утім сямісен і за природою відрізняється ширшими перкусійними можливостями і «агресивністю» звуковидобування від багатьох інших щипкових, чим, не в останню

чергу, завдячує великому міцному плектру (медіатору). Композитор активно звертається до типу тем-артикуляцій, використовуючи традиційні техніки гри на сямісені, як наприклад, *suri bachi*, що передбачає шкрябання струн інструмента медіатором (перша тема), гру нігтем лівої руки без медіатора з *glissando* між нотами (*suri-yubi*, т. 29).

Не менше розмаїття типів звуковидобування втілено Д. Фудзікурою і в Першому концерті для кото (Fujikura, 2020), що свідчить про ґрунтовну аналітичну роботу, яка передувала власне компонуванню твору. Техніка кото відрізняється від техніки сямісена, оскільки грають на ньому за допомогою медіаторів-«нігтів» (*koto nails*). Разом із тим, у звуковому просторі концертів для сямісена і кото можна почути багато спільного, наприклад, тяжіння до сильного тиску на струну (по аналогії з *distortion*), що вирізняє концерти Д. Фудзікури з-поміж інших концертних творів для японських етнічних інструментів, де кото переважно інтерпретується лірично, із перевагою пасажної арпеджіюваної техніки.

Концерт для сякухаті (Fujikura, 2021) розкриває широку палітру тематизму, побудовану на артикуляції як одному з основних засобів виразності. Такою є тема-імпровізація (тт. 74, 250, 513, 557), в якій різні типи динаміки і артикуляції мають варіюватись на одній висоті протягом 13–15 секунд (Fujikura, 2021: 7). Композитор передбачає, що для цієї мети виконавець може вільно використовувати техніки наяші (Nayashi) – орнаментації висоти (нагадує аподжіатуру), різні типи вібрато – такеюрі (Takeyuri); татеюрі (Tateyuri), йокоюрі (Yokoyuri); шумове дихання – мурайкі (Muraiki) і, навпаки, ледь чутне, на м'якому видиху – соране (Sorane); ковзання / слайди – сурі (Suri). В інших епізодах техніки конкретизуються. Поступове накопичення нових прийомів приводить до каденції (тт. 435–519), що слугує своєрідним підсумком, «сумою» всіх технік, які були використані в концерті. Інтерес до «безвисотного повітряного звуку» (*pitchless air sound*) зближує цей твір із Концертом для блокфлейти.

В усіх «етнічних» концертах композитор будує чотирифазні структури із прихованою чи згладженою репризністю, основним моторним

розділом, що ґрунтується на пружній темі (темах) із синкопуванням, перкусійністю та навіть ознаками рок-музики (особливо це помітно в четвертій темі Концерту для сямісена, тт. 168–238), з ліричним розділом (медитативним, з елементами інструментального речитативу), що змінюється умовно-репризним, який перетікає в каденцію, а потім – у код. У Концерті для кото форма ускладнюється двома каденціями (тт. 177–212; тт. 510–581), а Концерт для сямісена відзначений розгорнутою напруженою інтродукцією.

Висновки.

Огляд концертів Д. Фудзікури підтвердив, що вони відбивають такі притаманні розвитку жанру тенденції, як звернення до мало-вживаних етнічних інструментів, активне залучення розширених виконавських технік у партіях солістів. Водночас композиторові не властива орієнтація на інструментальне винахідництво (створення спеціальних інструментів). У концертах Д. Фудзікури саме виконавські та артикуляційні прийоми стають ключовими засобами виразності. Це зумовлює домінування сонорних звучностей в оркестрі й темброво-артикуляційного тематизму в партії соліста, чергування та послідовне урізноманітнення якого вибудовує логіку розвитку й загальну форму.

Особливим джерелом натхнення стає для композитора перевантажена звучність електрогітари, яку він наслідує в ряді творів, застосовуючи для цього різні методи – сурдини, посилене натискання на струну, тиск повітря, агресивне тертя медіатора тощо. Це зацікавлення Д. Фудзікури викликає асоціацію із творчістю Дж. Крама, який імітував електрогітарне звучання у вже загаданих «Чорних янголах» (частини I, IV, VII).

Розширені виконавські техніки слугують інструментом дослідження виражального потенціалу сольних інструментів та його меж, зокрема валторни, блокфлейти (та видових), флейти (та видових), фагота, віолончелі, а різноманіття перкусійних прийомів на етнічних японських інструментах виділяє твори Д. Фудзікури на тлі музики

інших композиторів, які пишуть для кото чи сямісена. Розмаїття тембру та багатовимірності звукообразу соліста служить залучення видових інструментів (Концерти №№ 1, 4 для фортепіано, Блок-флейтовий, Флейтовий).

Прагнення до створення незвичного, подекуди надприродного звучання інструментів стає однією із провідних цілей, яка на перших етапах творчості відсуває на другий план пошук оригінальної форми твору чи рельєфного мелодичного тематизму. У цьому Д. Фудзікура виявляє прихильність до тенденції, яку М. Соломос охарактеризував як «рефокус на звуці», що передусім виявляється «у надзвичайно екстенсивній роботі з тембром, а також у галузі розширених технік та оркестрування» (Solomos, 2020: 4). Водночас композитор по-різному трактує темброві можливості інструментів. Він активно експериментує з духовими (відтінок джазу – для міді, дике, первісне начало – для дерев'яних духових), тоді як альт, скрипка, фортепіано здебільшого зберігають їхні традиційні амплуа. У їхніх партіях застосовуються не численні розширені техніки, а поодинокі прийоми на кшталт *flautando*, «ефекту чайки» чи беззвучного натискання клавіш.

Останні концерти Д. Фудзікури, зокрема Четвертий фортепіанний, Подвійний для скрипки і флейти, також демонструють повернення до традиційних форм тематизму. Це простежується і в концертах для кото та сямісена, завдяки елементам рок-музики та енергії ритму, що формують специфіку їхнього тематизму.

На відміну від активних пошуків у сфері звукових можливостей сольних інструментів, у царині драматургії композитор проявляє меншу схильність до експериментів. Концерт переважно трактується як твір для соліста з оркестровим супроводом, де поступово розкриваються багатогранність виразності і віртуозний потенціал сольного інструмента. Оркестру доручаються епізоди фонові підтримки, рефлексії щодо партії соліста і майже ніколи – самодостатній музичний матеріал. Нерідко партія оркестру сприймається як луна, відгомін, відзвук партії соліста. Такий розподіл тематичного матеріалу і ролей дає привід говорити про приналежність більшості концертів

до монологічного типу. Винятком є один з останніх творів – Подвійний концерт, де на перший план виходить саме діалог солістів.

Композитор віддає перевагу одночастинній структурі концерту з вільною будовою, яка зазвичай спирається щонайменше на дві контрастні теми, а подеколи – на три або чотири. Це нерідко приводить до утворення контрастно-складеної форми, розділи якої характеризуються контрастами тематизму та способів вияву виразально-віртуозного потенціалу інструмента. Нерідко ознакою початку розділу може бути введення нового прийому або інструмента. Єдність у таких умовах забезпечується безперервністю звучання сольної партії (навіть якщо йдеться про темброві варіації), яка у більшості концертів переривається лише на декілька десятків тактів.

Окрім контрастно-складених форм, зустрічаються і репризи з поверненням однієї з початкових тем, однак трифазність нерідко руйнується каденцією, яка розташовується в останній третині форми і додатково замикається кодою. Звертається композитор і до форми з ознаками рондальності, особливо охоче повторюючи жваві теми. Однак така рондальність, як правило, простежується лише на певній ділянці композиції – в її центральному розділі, організуючи його кількома поверненнями моторної теми, яка згодом втрачає функцію рефрену.

Каденції інтерпретуються композитором по-різному. Так, у концертах для валторни і туби вони відсутні, однак в інших сягають від декількох мікрокаденцій (Концерт для блокфлейти) до доволі розгорнутих (як, наприклад, 80-тактові соло у Флейтовому, Альтовому, Четвертому фортепіанному концертах, Концерті для труби, сямісена) і двох каденцій (Концерт для кото) або навіть двох каденцій на різних інструментах (Перший фортепіанний). Нерідко каденція покликана розкрити можливості інструмента з несподіваної, нової сторони (*super sul tasto* в Альтовому концерті) або взагалі ввести новий тембр, як це відбувається в Концерті для флейти (каденція на контрабасовій флейті) чи Фортепіанних концертах (№№ 1, 4).

Концерти композитора не належать до типу музичних драм. Скоріше в них панує пейзажність, пасторальність, просторовість,

що можна вдало узагальнити англomовним терміном *soundscaping*, і чому відповідають активне використання тембрового розмаїття та перевага тембрового тематизму. Разом із тим, автор знаходить засоби для втілення драматичних концепцій, як, наприклад, трагедія непрожитого життя, не звертаючись до конфліктного зіткнення тем чи звукових мас (незавершеність розвитку тем та сольна кода у Четвертому фортепіанному концерті).

Перспективи дослідження. Загальний огляд концертів, здійснений у цій статті, може вважатися початковим щаблем дослідження творчості Дая Фудзікури в контексті тенденцій розвитку сучасного інструментального концерту та у світлі спадкоємності із традицією жанру. Доцільним буде порівняння концертів Д. Фудзікури з доробком інших митців, представників різних напрямів і стилів, які працювали у цьому жанрі, зокрема із творчістю Т. Такеміцу. Не менш важливим може стати фокусування на окремих групах творів композитора. Так, на особливу увагу заслуговують концерти для етнічних інструментів, аналіз яких передбачає, в сутності, опанування окремих теорій виконавства. Усе це відкриває широкі перспективи для майбутніх наукових розвідок.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Demoz, Héloïse. (2023). Hearing Solaris: Dai Fujikura's opera and a musical approach to Stanisław Lem's novel. *Tempo*, 77(304), 33-43. <https://doi.org/10.1017/S0040298222001139> [in English].
- Erb, Sara. (2023). *Modern bassoon techniques: a performer's guide to Dai Fujikura's 'Calling, Following and Secret Leaves'*. (DMA thesis). Indiana University. Bloomington, IN, USA. URI: <https://hdl.handle.net/2022/29042> [in English].
- Fujikura, D. (2015). *Flute Concerto* [Score]. Ricordi. https://issuu.com/daifujikura/docs/flute_concerto_orchestra_version_fu [in English].
- Fujikura, D. (2004). *Abandoned time for rock guitar and ensemble*. Ricordi. https://issuu.com/casariRicordi/docs/sy_4693-fujikura-abandonedtime-scor [in English].
- Fujikura, D. (2010a). *Double Bass Concerto* [Score]. Ricordi. https://issuu.com/daifujikura/docs/db_concerto_fujikura_dec26_2011_sco [in English].

- Fujikura, D. (2010b). *Recorder Concerto*. [Score]. Ricordi. https://issuu.com/dai-fujikura/docs/recorder_concerto_a3_score_fujikura [in English].
- Fujikura, D. (2012). *Bassoon Concerto*. [Score]. Ricordi. https://issuu.com/dai-fujikura/docs/bassoon_concerto_a3 [in English].
- Fujikura, D. (2012). *Diamond Dust. Piano concerto No.2*. [Score]. Ricordi. https://issuu.com/dai-fujikura/docs/diamond_dust_fujikura_22dec2013_sco [in English].
- Fujikura, D. (2016/2017). *Tuba Concerto*. Ricordi. https://issuu.com/casari-cordi/docs/sy_4506-fujikura-tubaconcerto-score-a3-wm [in English].
- Fujikura, D. (2017). *Horn Concerto No. 2*. Ricordi. https://issuu.com/casari-cordi/docs/sy_4464-fujikura-hornconcerto-no.2-score-a3-wm [in English].
- Fujikura, D. (2018/2019). *Shamisen Concerto (Orchestra Version)*. [Score]. Ricordi. https://issuu.com/casari-cordi/docs/sy_4929-fujikura-shamisenconcerto_orchversion-scor [in English].
- Fujikura, D. (2019). *Akiko's Piano. Piano Concerto No. 4*. [Score]. Ricordi. https://issuu.com/casari-cordi/docs/akiko's_piano_fujikura_5july2019_-_full_score [in English].
- Fujikura, D. (2020). *Koto Concerto: Version for Ensemble* [Partitur]. Ricordi. https://issuu.com/casari-cordi/docs/sy_5780-fujikura-kotoconcerto-score-a3-corrected [in German].
- Fujikura, D. (2021). *Schakuhachi Concerto* [Score]. Ricordi. https://issuu.com/casari-cordi/docs/sy_5920-fujikura-shakuhachi_concerto-score-a3-wm [in English].
- Fujikura, D. (2023). *Trumpet Concerto* [Score]. Ricordi. https://issuu.com/casari-cordi/docs/sy_9211_-_dai_fujikura_-_trumpet_concerto_2023_ [in English].
- Fujikura, D. (2024). *Double Concerto* [Score]. Ricordi. https://issuu.com/casari-cordi/docs/00_fujikura_doubleconcerto_fs_2024_06-18 [in English].
- Fujikura, D. (n.d.-a). *Cello Concerto*. Retrieved June 24, 2025, from https://www.dai-fujikura.com/un/lw_cello_concerto.html [in English].
- Fujikura, D. (n.d.-b). *Diamond Dust*. (Edited by Harry Ross). https://www.dai-fujikura.com/un/lw_diamond_dust.html [in English].
- Fujikura, D. (n.d.-c). *Double Bass Concerto*. (Edited by Miranda Jackson). Retrieved June 24, 2025, from https://www.dai-fujikura.com/un/lw_DB_CONCERTO.html [in English].
- Fujikura, D. (n.d.-d). *Impulse – Piano Concerto No. 3*. (Edited by Alison Phillips). Retrieved June 24, 2025, from https://www.dai-fujikura.com/prog_impulse [in English, in Japanese].
- Fujikura, D. (n.d.-e). *Recorder Concerto*. (Edited by Harry Ross). Retrieved June 24, 2025, from https://www.dai-fujikura.com/un/lw_recorder_concerto.html [in English].

- Fujikura, D. (n.d.-f). Shamisen Concerto (Edited by Alison Phillips). Retrieved June 24, 2025, from https://www.daifujikura.com/prog_shamisen_concerto [in English, in Japanese].
- Fujikura, D. (n.d.-g). Tuba Concerto. Retrieved June 24, 2025, from https://www.daifujikura.com/un/Iw_Tuba_Concerto.html [in Japanese].
- Fujikura, D. (n.d.-h). Wayfinder – Viola Concerto. (Edited by Anne Leilehua Lanzilotti). Retrieved June 24, 2025, from https://www.daifujikura.com/prog_wayfinder.html [in English, in Japanese].
- Graham, Cameron. (2013). Black Butterflies: Are there elements of ‘Japaneseness’ in the music of Dai Fujikura and Toru Takemitsu? *Inky Needles*, 1 (January). URL: <https://www.researchgate.net/publication/278031486> [in English].
- Lu-Han Li. (2020). *Texture and Timbre in Dai Fujikura’s String Quartet No.2 Flare and A Lonely Person Sitting, Viewing A Flower, an Original Composition for String Quartet*. (PhD diss.). University of Pittsburgh. Pittsburgh, PA, USA. URI: <http://d-scholarship.pitt.edu/id/eprint/39384> [in English].
- Music of Japan Today* (2008). (Edited by Michael Richards, Kazuko Tanosaki). Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing. https://books.google.com.ua/books?id=YZQYEAAAQBAJ&pg=PA92&hl=ru&source=gbv_selected_pages&cad=1#v=onepage&q=Fujikura&f=false [in English].
- Ricordi (2015, October 29). Fujikura: Flute concerto. *Ricordi. News*. <https://www.ricordi.com/en-US/News/2015/10/Fujikura-Flute-concerto.aspx> [in English].
- Ricordi (n.d.). Fujikura, Dai. Ricordi. Retrieved June 24 2025 from <https://www.ricordi.com/en-US/Composers/F/Fujikura-Dai.aspx> [in English].
- Ricordi (2025, February 4). Fujikura: Double Concerto with Chase & Josefowicz. *Ricordi. News*. <https://www.ricordi.com/en-US/News/2025/02/Fujikura-Double-Concerto.aspx> [in English].
- Schwarzer, J. (n.d.). Recorder Concerto – programme note by Jeremias Schwarzer. (From booklet of his album “New Recorder Concertos”). Retrieved June 21, 2025, from https://www.daifujikura.com/prog_recorder_concerto2 [in English].
- Solomos, Makis. (2020). *From Music to Sound. The Emergence of Sound in 20th – and 21st-Century Music*. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge. DOI: 10.4324/9780429201110 [in English].
- Titus, Stephanie. (2020). *Japanese contemporary piano music: cultural influence and identity*. (DMA diss.). Bowling Green State University. Bowling Green, OH. https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/etd/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=bgsu1604259509513433 [in English].

Vashchenko, O. (2024). Trends in the development of Western instrumental concerto from the late 20th to early 21st century [Tendentsii rozvytku zarubizhnoho instrumentalnoho kontsertu kintsia XX – pochatku XXI stolittia]. *aspects of historical musicology*, 35, 225–250. <https://doi.org/10.34064/khnum2-35.12> [in Ukrainian].

Olena Vashchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Ukrainian and Foreign Music History
e-mail: elen.vashchenko@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-0130-7568

Olexandr Ivanytskyi

Kharkiv State Academy of Culture, Faculty of Choreographic Art,
Concertmaster of the Department of Folk Choreography,
e-mail: a.ivanickiy84@gmail.com; ORCID iD: 0009-0004-1605-7092

The Instrumental Concerto in Dai Fujikura's oeuvre

Statement of the problem. Despite the increasing role of instrumental concertos in the 21st century, particularly those featuring unconventional solo instruments and extended techniques, scholars' attention to this genre remains insufficient. This is especially true for Dai Fujikura's oeuvre, which is one of the most prolific and innovative composers of his generation. Fujikura's works have been studied mainly in the context of opera and chamber music. Publications by Lu-Han Li, C. Graham, S. Erb, H. Demoz, and S Titus emphasize the timbre and structural complexity of his compositions but do not address to the concerto genre as a coherent and evolving corpus.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to identify the structural, dramaturgical, and stylistic principles underlying Fujikura's approach to the concerto genre, based on an analysis of over twenty works composed between 2004 and 2024. The study highlights the interplay between thematic articulation, soloist-orchestra relations, formal design, and the expressive functions of extended techniques, including in works for ethnic Japanese instruments. The research employs historical and typological approach, structural-functional, and comparative methods to examine the evolution of Fujikura's concertos in terms of

form, orchestration, and timbre dramaturgy. This is the first comprehensive investigation of Fujikura's concertos from a genre-based perspective.

Research results. *Fujikura's concertos exhibit sonority-based thematicism and favor single-movement, contrast-based forms without traditional tonal development. The orchestra typically serves as an echoic or atmospheric extension of the soloist, rather than an equal partner. Extended techniques are integrated into the core material, not as effects but as primary expressive means. A distinct focus is placed on the acoustic potential of underexplored instruments such as shakuhachi, shamisen, tuba and contrabass flute. In several works, the composer begins with a solo miniature that becomes the seed for a full concerto, preserving the idiomatic articulation of the instrument. While dramatic conflict is largely avoided, the pieces create narrative spaces through sonic metaphor and temporal layering.*

Conclusion. *Fujikura's concertos articulate a contemporary vision of the genre, characterized by individualized timbre dramaturgy, monologue soloist expression, and the aesthetic of soundscaping. His works contribute to the genre's renewal not through structural invention, but through redefining the role of timbre, articulation, and instrument-specific idioms.*

Keywords: instrumental concerto; genre; 21st century music; Dai Fujikura's oeuvre; extended techniques.

*Стаття надійшла до редакції 4.09.2025,
рекомендована до друку 14.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

UDK 78.071.1:786.2.083.1(510/517)«20»

DOI 10.34064/khnum2-41.11

Bai Ye

The Institute of Arts of the Chongqing University, Chongqing, China

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music

e-mail: B8484515@126.com

ORCID iD: 0009-0000-4479-4293

**The historical dynamics of the integration process
in Chinese piano creativity**

The article highlights the ways of development of piano creativity of Chinese composers in connection with the traditions of world musical culture. The presented historical and chronological review is aimed at revealing the dynamics of Chinese piano creativity as a result of the integration process, identifying the features of the modern artistic process in national pianism. The purpose of the study is to summarize the historical experience of the evolution of piano creativity of Chinese composers in the context of globalization processes of modern musical art. For the first time, a periodization is proposed, the main criterion of which is the degree of intensity of interactions of “national – non-national” at different stages of the evolution of Chinese piano art. The integration of Chinese and foreign in piano music is considered at different levels: from stylistics, sound creation, technique of playing Chinese instruments, genre; to philosophy, aesthetics, worldview in general.

Keywords: Chinese piano art; historical dynamics; evolution; periodization; specifics of development; integration interactions.

Statement of the problem.

The dialogue of cultures and different types of art plays an important role in the development of many national music composer schools. The main indicator of the presence of integration processes in art is interaction of disparate components and their qualitative transformation.

© 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/>

The historical-chronological review presented in this article is aimed at revealing the dynamics of Chinese piano creativity in the integration aspect. This will allow us to consider the general artistic tendencies of integrativity from a historical perspective, to approach a more complete understanding of the modern art process in Chinese piano art.

The scientist Jin-Ah Kim (2015) defines the structure of integration processes as a multidimensional process of interaction of individual practices. The researcher believes that the study of non-European contexts requires a special development of anthropological aspects, since “it depends on what the single individual makes from his capacity of using familiar techniques and the specifics of his know how” (Kim, 2015: 49).

Recent research and publications. Integration processes taking place today in the global socio-cultural space is an outstanding feature of our time. This confirms the huge interest of scientists from different countries in this issue. As we see, the main efforts of the authors of scientific publications are concentrated in the field of sociology and anthropology. In particular, fundamental collective monographs edited by Mike Featherstone can be cited as an example: “Global culture: nationalism, globalization and modernity”, the authors of this publication are Anthony D. Smith, Zygmunt Bauman, Peter Worsley, Friedrich H. Tenbruck, Ulf Hannerz, Yves Dezalay, Volkmar Gessner and other leading sociologists from many countries (Featherstone, 1990). Analyzing the problems of the globalization of culture, scientists considered different areas of human life affected by interethnic communication: economics, finance, business, international law, culture, religion.

The problems of globalization were the subject of a “Dialogue” scientific conference, which was held in Hawaii in 2002. The course of this three-day scientific discussion is reflected in the book “Fairness, Globalization, and Public Institutions: East Asia and Beyond” (Dator, Pratt, Seo, 2006). One of the most important points discussed by researchers was the question “how public institutions can and should promote fairness in an era of globalization” (Dator, Pratt, Seo, 2006: 3). To a greater extent, the attention of scientists was attracted by the countries of East Asia, which

for a long time existed separately, and only in the twentieth century rapidly merged into global world space. In its turn Lowell Matthews and Bharat Thakkar in book “The Impact of Globalization on Cross-Cultural Communication” emphasize the importance of cross-cultural communication research, “as society becomes more globally connected the ability to communicate across” (Matthews & Thakkar, 2012: 325). The authors focus on understanding “how individual differences influence our ability to communicate with others” (ibid.: 328).

One aspect of such interaction was the intensification of dialogue between East and West in the field of musical art. In the context of the world integration process in different areas of musical creativity, the question of maintaining national self-identification during the interaction of “friend or foe” is particularly acute. This issue today is relevant in relation to the modern musical creativity of individual countries and peoples, however, it has not been sufficiently studied in the field of musicology.

To study the phenomenon and methods of intercultural interaction, an important methodological significance is acquired by Jin-Ah Kim “Cultural Transfer as a Branch of Research for Music Sociology and Music Anthropology” (Kim, 2015). The author claims that the new “research approaches can establish transfer studies as a branch of music sociology and music anthropology” (Kim, 2015: 52). In particular, when analyzing various methods, Jin-Ah Kim points to “the lack of focus on a chronological account of progress in the handling of cultural transfer processes” (ibid.: 44).

As musical art is one of the most difficult to study in cultural transfer, Jin-Ah Kim focuses on defining “ideas and approaches that should indicate the direction in which the field of transfer studies – especially with regards to music – could further develop” (ibid.). Undoubtedly some theories put forward by scientists earlier cannot be ignored, such as, for example, the concept of Pierre Bourdieu (2000), which reveals the driving mechanisms and characteristics of the internal dynamics of cultural transmission. However, Jin-Ah Kim (2015) criticizes the linear relationship

in the field of cultural transfers, comparing the concept of cultural transfer “as a connection of multiple, loosely related, and potentially ever-expandable webs in which more or less competing or cooperating agents (individuals, groups, institution) take part” (Kim, 2015: 46). As Jin-Ah Kim points out, the widespread distribution of European music was partly due to the host country, their “readiness to change the indigenous by taking on the foreign” (ibid.: 50). In this context, consideration of the specifics of cultural transfer on the example of the development of musical art in China is gaining sufficient interest. This problem area has been repeatedly discussed not only by Chinese, but also by foreign scientists (Lam, 2017; Kang, 2004; Lau, 2008; Li, 2012).

The synthesis of national and European musical traditions began to be interpreted as an important historical and theoretical problem because for almost a century, Chinese composers have been striving to achieve it with more or less success. According to a researcher Hee Sook Oh, “interculturality remains one of the most important keywords for understanding contemporary Northeast Asian contemporary composition” (Oh, 2017: 196). This is especially pronounced in the field of piano creativity, as exemplified by the transfer of national cultural values and their implementation on a European musical instrument. In this regard, the problem arises of scientific understanding of the real significance of Chinese piano art on a global scale, its study in a global context. In the field of Chinese piano music, this issue is primarily associated with the specifics of the Chinese path of intercultural dialogue and the main achievements in historical retrospective and at the present stage.

Historical insights of this kind were undertaken earlier, for example, in the works of Bian Meng (1996), Xiaole Li (2003), M. Chernyavska and etc. (2023), Peng Rui (2022; 2024) etc. The authors examine the piano heritage mainly from a historical and performing point of view. In general, we can say that the main feature of this kind of work is the predominance of sequentially presented analyzes of various works without trying

to consider Chinese piano music in the context of the integration processes¹ inherent in modern musical art.

In this regard, there is a need to take into account the impact of globalization processes on the development of modern Chinese piano art, since over the years of its development the multicultural dialogue in composer art has undergone significant changes, “has been a noticeable shift concerning the varied ways whereby this could be accomplished. Many contemporary composers address this complexity with a new take on interculturality that attempts a balance of the internal aspects of cultural identity and the external aspects of intercultural politics. These composers stand out from their predecessors because they conceptualize composition from the point of view of hybridity, reflecting contemporary norms in globalization” (Oh, 2017: 195–196).

The purpose of the article is to summarize the historical experience of the development of piano creativity of Chinese composers in the context of globalization processes of modern musical art.

Research methods are historical and cultural, genre and stylistic, and interpretative.

Presentation of the main material of the study.

Integration processes are implemented in Chinese piano music at all stages of its historical development, which explains the need for a review. The criterion for the periodization presented by the author of this article is the degree of integration interactions intensity observed at all stages.

Thus, *the first period of integration* covers the first half of the 20th century. The initial stage of Chinese piano music development (1910–1920^s) is associated with the development of folklore and the study of Western European musical art principles, the adoption of world standards in national music. In 1915–1920, Chinese piano music experienced the first steps towards the integration of foreign techniques and forms with national principles. This became a necessary condition for its development at the initial stage. In close interaction of Chinese

¹ For more details, see scientific work of Bai Ye (2013).

and European musical elements, Chinese piano art was born, which Biang Meng has defined at this stage as “folk melody plus western harmony” (Biang Meng, 1996: 57).

The first piano compositions by Zhao Yuanren, Xiao Youmei and others were arrangements of Chinese folk songs. In these works, specific features began to take shape that determined the nationality of Chinese professional pianistic art. The composers' intentions to organize the Chinese melody according to Western tonal and harmonic principles are observed. For example, in the arrangement “Peace March” by Zhao Yuanren, the harmonization of Chinese folk melody influenced its melos, which integrated national and European features. National folklore becomes a fertile ground for composers, defining the general principles of musical thinking. Chinese folk art also defines the figurative sphere of Chinese piano compositions, individual intonations, rhythms and modal variations. At the same time, during these years a deeper understanding of the national component in music and a search for original techniques for its embodiment through imitation of foreign techniques and forms are observed.

The next stage of integration (1930^s – 1940^s) is characterized by the first serious achievements of Chinese composers in the development of not only Western European methods of composition – counterpoint and harmony, but also in the genre palette represented by polyphony, sonata and variations. The older generation of the national piano music luminaries is represented by the names He Luting, Ding Shande, Jiang Wen-Ye, Lu Xu-an, Lu Baihua, Chu Wei, Sang Tong, etc. In connection with the growing interest in Western music, many foreign musicians came to teach in China during these years, for example, Mario Paci (since 1919), Wolfgang Fraenkel, Julius Schloss, Valter Harz, Alexander Tcerepnin, Boris Zakharov, Boris Lazarev, Evgeniy Levitin etc. Musical institutions were opened (Shanghai, Harbin, Shenyang, Sichuan conservatoires), they brought elements of other cultures.

Since the late 1940^s, integration processes were widely developed, reflected in the piano work of Chinese composers, by demonstrating

an unusual rise and development. Chinese musicians have greatly expanded the range of themes, creating a large number of works of different genres. Among the most famous works of that time are²: “The Brook” Zhu Gongyi, “Fair” by Jiang Juxing, “Xinjiang Dance” by Ding Shande; “Guangdong Province Music” by Chen Peixun, “24 Poems about the Homeland” by Jiang Wenye, “Torch Feast Day” by Liao Shenjing, “Seven Miniatures on Themes of Inner Mongolian Folksongs” by Sang Tong, “The Girl Lan Huahua” by Wang Lisan, “Two Overtures” by Zhu Jianer, “Suite – Pictures from Bashu” by Huang Huwei, “Mermaid” by Du Mingxin etc.

Chinese composers of the older generation always emphasized the unconditional acceptance of such Western composition methods as counterpoint and harmony and proved their national origin by using folklore sources in works. Such representatives of the artistic intelligentsia as He Luting, Ding Shande, Jiang Wenye, Wang Lisan, went through a difficult path of self-determination and formation under the influence of great social shifts, in which they used the achievements of Chinese culture and the best traditions of Western European music, enriched national music, and introduced a wide audience to of musical art treasures by tireless performing.

The period from 1949 to 1966 was unusually favorable for the development of musical education in China and was oriented to the Soviet model. Piano learning received increasing attention, which attracts composers to create works for children: inventions, fuguetas, sonatinas, program miniatures with accessible content. Children’s piano suites appeared: Ding Shande’s “Happy Holiday”, Li Yinghai’s “Six Little Folk Songs”, Lee Chungguang’s “Five Little Songs for Children”, Lu Zhuang’s “Suite on Competitions”, Jiang Zuxin’s

² The names of all authors and the names of the works are given in the English translation presented in the music publications: “Selection from Chinese Classical Music for Piano” ed.: Wei Tingge, Li Mingjun, Xu Min. Shi Dai Wen Yi Publishing House, 1996; as well as editions of the publications “Piano Works of Famous Chinese Composers” ed.: Ton Daojin, Wang Chinyang. Shanghai: Shanghai Music Edition, 2001–2011.

“Celebration on the Square” and others. The composition of programmed polyphonic works should be mentioned (Chen Huado’s large-scale cycle “Forty Polyphonic Pieces on Chinese Folk Songs”) and sonata form (Sonatina by Wang Lisan).

The *second period of integration* is observed from the mid-1960^s to the present. Its beginning (1960^s) is characterized by the rejection of many genres of Western music, the simplification of content and means of expression. During the Great Leap Forward (1958–1960) and the Cultural Revolution (1966–1976), the integration processes in Chinese piano art demonstrate its isolation from the world and mark a return to the “starting” frontier at a new level. Since Chinese musicians were forced to work with folk songs and folklore in remote provinces, they collected songs that were later adapted for piano upon returning to cities. Thus, many piano arrangements appeared: “Flower Drum” by Qu Wei, “Tea-picking girls Catching Butterflies” by Liu Fuan “Flowers of Happiness Blooming in the Steppe” by Yang Jun, “Xiao and Drum at Sunset” by Li Yinghai, “My Me Plum Blossom”, “Liuyang River”, “A Hundred Birds Pay Tribute to the Phoenix” by Wang Jiangzhong and others. Nevertheless, the process of integration interactions, which began earlier, continued in these compositions at the level of piano sound capabilities enrichment. Talented examples of piano arrangements created by Chinese composers during this crisis period demonstrate the new piano sound quality, its “sounding image”, provided by the illusory-pedal pianism.

One of the few major piano compositions during this period was the Piano Concerto “Yellow River” based on the eponymous cantata by Xian Xinghai, written during the Sino-Japanese War. This cantata was the personification of an ideologically correct composition, approved by the highest leadership of the Chinese Communist Party. That is why at the end of 1968, putting forward the idea of transforming the famous cantata into a piano concerto by Yin Chengsong, it was enthusiastically received and immediately approved. After the Cultural Revolution, the Chinese art of composition moved into a new stage in the development

of integration interactions. The way out of the crisis marked further active actions of the New Wave representatives. An American composer of Chinese origin Chou Wen-Chung had a huge influence on the further integration process.

John Winzenburg, the author of reviews of two studies about this musician³, wrote: “Chou Wen-Chung (b. 1923) has gained attention as composer, cross-cultural experimenter, mentor, administrator, and US-China exchange facilitator through the course of his career since he moved from China to the United States in 1946. He is a pivotal figure in linking Chinese and Western cultures, tradition and modernity, as well as musical, scholarly, and administrative pursuits. Ethnomusicologists, musicologists, and music theorists may therefore all take an interest in this remarkable personage” (Winzenburg, 2014: 145).

Visiting the Beijing Conservatory in 1977, Chou Wen-Chung convinced Chinese composers that they should be obliged to take advantage of the whole layer of rich Chinese culture, they must deeply study Western methods of harmony and composition and creatively use them so that Chinese music cannot “trace” with Western or Chinese ornaments, but represent complete and self-sufficient phenomenon. The influence of the ideology of Chou Wen-Chung and similar composers on the historical development of composer creativity in East Asia is noted by Hee Sook Oh: “While the previous generation of Northeast Asian composers displayed a tendency to compose against a backdrop of European art perspectives, fusing Western and Asian musical idioms, Chung, Hosokawa, and Sheng aim for an aesthetic of hybridity beyond parceling cultural substance for the gaze of the cultural other” (Oh, 2017: 210).

Under the influence of Chou Wen-Chung, a group of composers inspired by his ideas was formed, who began to study new ideas about composition, and put the core of Chinese culture as the base for their composing activity. One of the most active figures in this group were

³ See: Chang (1995), Lai (2009).

the composers Zhao Xiaosheng, Wang Lisan, Chuan Jihao, who boldly mastered the modern compositional techniques. Thanks to their piano compositions, they gained wide international recognition. According to the Chinese pianist and researcher Huang Zhuling, the specific features of Chinese pianism determining its identity are also embedded in the national piano repertoire, “since, as we know, its orientation and qualitative characteristics largely determine the measure of a pianist’s musical technique knowledge, the degree of his auditory perception development, emotional and imaginative world, artistic taste, communication skills” (Huang Zhuling, 2009: 4).

This is particularly manifested in the assimilation of the basics and traditions of classical piano performance by Chinese pianists who successfully study in the best musical institutions of Europe and America, and invite leading European and American lecturers to China. The result of this process was convincing victories of Chinese musicians at international competitions, vivid concert performances. Today it is impossible to imagine a modern panorama of world musical culture, especially piano performance, without the brilliant and successful Chinese pianists Fu Cong, Yin Chengsong, Liu Shikun, Xu Zhong, Li Yundi, Lang Lang etc.

Since the 1980^s, Chinese piano music composition has reached a new degree of integrability with the basic techniques of modern Western music and new trends of the twentieth century. Piano music, on the one hand, began to reflect the new socio-economic trends of the time, on the other hand, demonstrated a new understanding of the idea of combining Chinese aesthetic elements: calligraphies (“Calligraphy and Qin”, “Geometric Pattern” by Wang Lisan), philosophy (“Tai Ji” by Zhao Xiaosheng), poetry “Autumn Moon Over a Placid Lake”, “Flowing Water” by Chen Peixun, painting (“Impressions of Paintings by Higashiyama Kaii ” by Wang Lisan), theatrical art (Chih-Yuen Kuo’s Children’s Piano Pieces) with Western composition techniques. Chinese authors earned international reputation through the successful integration of Chinese aesthetics and the Western avant-garde model of composition:

“Xinjiang Capriccio” by Chu Wanghua, the concert “Mountain Forest” by Liu Dongnan, the suite “Other Hill” by Wang Lisan and others came to be performed all over the world, attracting the constant attention of Western audience and critics.

A new level of interaction between Western and Eastern sound systems led to fruitful results in the field of artistic achievements: bold composer innovations demonstrated the renewal of musical language and piano sound as a result of using traditional Chinese melodies with free counterpoint, combining folk song material with polytonality, the first attempts to use the twelve-tone serial composition technique. Large-form works appear in Chinese composers’ piano work: piano concert “The Splendour of the Spring” by Du Mingxin, the cycle “Five Folk Songs of Yunnan” by Zhu Jianer, Sonatas by Luo Zhongzhong, Xu Jibin, Huang Huwei, Jiang Zuxin, three “Xinjiang Suites” by Shi Fu et al. Multivariateness and originality in concert genres and suites interpretation is observed.

A sharp increase in attention to polyphonic genres and forms in Chinese composing is seen, which leads to national “awareness” of fugue. In the cycles “Other hill” (“Tashan suite”) by Wang Lisan, “Eight Polyphonic Pieces”, “Eleven Polyphonic Pieces” by Chen Mingzhi, “Four Preludes and Fugues” by Ding Shande and others, bold experiments with Western compositional techniques of the 20th century and composers’ desire to more clearly reflect national imagery is seen, which develops, enriches and complicates national musical material, creating an innovative sound. In the 1990^s, the influence of Chinese music on the Western art sphere was increased. This is facilitated by the growth of Chinese musicians’ professional level, associated with the improvement of Chinese musical education system and study trips abroad. Composers such as Zhou Long, Chen Yi, Bright Sheng, Huang An-Lun, Chu Wanghua, Tan Dun, Chen Qigang, Lei Liang and others, who left to study abroad in the 1980^s, became famous composers later. They played an important role in the development of modern Chinese music, making it famous not only at home but also abroad.

According to researcher Yannan Li (2012), the work of this generation of Chinese composers, whose works were widely performed on world stages, has some common features. Firstly, the cultural and educational ties between China and the West introduced new compositional concepts and methods that became possible after the Cultural Revolution, allowing these artists to change their musical language. Secondly, the new environment gave them more freedom to express themselves and understand music, encouraging individual compositional styles and welcoming the emergence of new modern music in China. Thirdly, sensing foreign influence and striving to gain international recognition, Chinese musicians tried to “balance” between national and international characteristics in their works. Composers felt that they had an obligation to preserve Chinese musical tradition in the context of the world’s modern musical culture, while at the same time remaining understandable to the West, which they achieved through a reinterpretation of Chinese traditions (Li, 2012: 3).

For many China-born composers who currently live abroad, the integration processes in the work are felt remarkably sharp. The “nationality” of a musician is now determined not ethnically, not by where he lives and works, but by his belonging to one or another national tradition. “Finding and expressing their own cultural identity have been and will remain one of the most fundamental tasks for composers. While the world is progressing fast every second, many traditional cultures are facing the danger of extinction. Hopefully, there will always be bridges to connect modern composers with their own traditional cultural and music heritage. If there are more composers like Chen Yi, Bright Sheng and Gao Ping, the Chinese traditional folk music will be carried on for future generations” (Weng, 2008: 72), – Lei Weng writes in his research.

At the beginning of the 21st century, when economic globalization swept the whole world, China had to react to new processes both in the sphere of politics and economics, as well as in the sphere of culture and art. Since China began to play an important role on the international

stage, Chinese music also began to occupy an important place in world culture. Chinese composing art of today is open to new trends in world music, which entails the intensification of integration processes. The national language of Chinese piano music is becoming modern and understandable to the whole world. The high-quality mastery of such composing techniques of the 20th century as polymodality, atonality and dodecaphony are reflected in such works as “Painting” by Wang Jiangzhong, Sonata and Piano Concerto by Chu Wanghua. Innovation in the new compositional system for pitch level is evident in The Suite capriccioso “The Sounds of Temple” by Chu Wanghua, the famous play “Ba Ban” by Chen Yi, which is based on the adaptation of constructs that reflect the basic principles of Chinese philosophy and national worldviews. Today's Chinese composing art is open to new trends in world music.

Conclusion.

The versatility and multi-vector nature of Chinese piano art indicate a continuous integration process reflecting the specifics of Chinese piano art development. Its driving force is the mechanism of integration interactions which functioned at different times with varying degrees of intensity. Unifying reactions took place in Chinese piano music at various levels such as intramusical (genre, style), interspecific, intercultural – and were determined by multidirectional vectors. They were led by the idea of preserving and enhancing spiritual values of humanity. The interaction of modern Chinese music and the influence of Western art that came to China look like a complex and controversial integration process. Its important prerequisites were: the training of Chinese composers in Western educational institutions (in particular, in Germany and America); an activity of education representatives of Western culture in China; the professionalization of Chinese art following the West. Chinese composers always demonstrate a balance, a “consonant” sound of the national and foreign in creativity; reverential, patriotic attitude to native art and at the same time understand the need

for further development of Chinese culture, impossible without its participation in integration processes.

The evolution process of Chinese piano music integration into the world music space which took place in two stages, can be compared with the dialectical law of “spiral development”.

The *first stage of integration* is associated with the initial level of the multifaceted and multi-vector process interaction of Chinese piano art development, whose main milestones can be considered:

- 1910–1920^s, when, in fact, the process of foreign techniques and forms imitation began, which resulted the first piano arrangements of folk melodies;

- 1930–1940^s, which demonstrate the first major achievements of Chinese composers. In the field of piano music the first polyphonic compositions, sonatas, variations are created;

- 1940–1950^s, characterized by the quantitative and qualitative growth in the field of Chinese composers’ piano work. Among the wide panorama of genres, children’s piano repertoire also has a significant place.

The *second stage of integration* demonstrated a new qualitative level of integration interactions:

- The 1960^s and 1970^s were difficult for the further development of piano art in China. The “Great Leap Forward” and the Cultural Revolution “threw back” the process of integration interactions, however, the previous experience of composer creativity gave its positive result. After the implementation of 1976 reform policy in China, the most significant qualitative changes took place in Chinese piano art under the influence of Europe, Canada, America and Australia.

- The 1980–1990s was a time of fruitful comprehension of modern Western music basic techniques, resulting in large-scale piano works. At the end of the 20th century, the process of intense mutual influence and interpenetration of Western and Eastern artistic work in the field of piano music became a real factor.

- The 2000^s (the last 20 years) are characterized by a qualitative rethinking of Western compositional approaches using atonality and

dodecaphony. The integration process in Chinese piano music is carried out at all levels of musical means nowadays: at the levels of mode, form, genre, style, composition technique, expressive means of the musical language.

Thus, the piano work of Chinese composers in the 20th and 21st centuries was the result of artistic synthesis based on a harmonious combination of a typical European (globalized) external form on the one hand, and a mentally determined nationally distinctive internal content, on the other hand. The integration process in Chinese piano music is carried out at all levels of musical means: mode, form, genre, composition technique, expressive means of musical language.

In Chinese piano music, we observe a universal set of expressive means, based on the development of:

- *modal foundation of composition*, a seven-degree scale, creatively demonstrating the versatility of the pentatonic mode with additional degrees;

- *European genres* of the Classic-Romantic era, in particular, preludes and fugues, concerto;

- *synthesis of arts* (music, poetry, painting, calligraphy), implementations of traditional song folklore, modal and textural features of music from different regions of China;

- *timbres of Chinese instruments* on piano, specific methods of sound production which helps a pianist to manage their sound imitation;

- *improvisation*, “opposition” in musical drama as a consequence of focusing on the peculiarities of Chinese philosophy with its comparison “Yang-Yin”;

- *Chinese theater traditions*, in particular, the Beijing opera;

- *a composing technique* that arose in Western music of the 20th century, the experience of European and American avant-garde.

Composers know that innovation is the main driving force in music, especially in the modern world, however, they always face the important question: how much new ideas and old traditions can be used not to upset the fragile musical work balance, which can at least lead to misunderstanding or, worse, to complete rejection.

ЛІТЕРАТУРА

- Пен Жуй (2022). Консерваторії Китаю як вищий щабель національної фортепіанної освіти: історіографія питання. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIX (29), 217–236. <https://doi.org/10.34064/khnum2-2912>
- Пен Жуй (2024). Концертна діяльність китайських піаністів: історія розвитку. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 71, 67–91. <https://doi.org/10.34064/khnum1-71.04>
- Хуан Чжулін. (2009). *Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї* (Дис. .. канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Bourdieu, Pierre. (2000). *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. (Wolf H. Fietkau, Trans.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Chang, Peter M. (1995). *Chou Wen-Chang and his music: a musical and biographical profile of cultural synthesis*. (PhD diss.). University of Illinois at Urbana-Champaign, USA [in English].
- Chernyavska, M., Song Meixuan, & Peng Rui (2023). Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of Chinese piano art. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 13(2), Special issue: XXXV, 207–211. <https://doi.org/10.33543/j.130235.207211> [in English].
- Dator, J., Prat, D., & Seo, Y. (2006). *Fairness, globalization, and public institutions: East Asia and beyond*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Featherstone, Mike (ed.). (1990). *Global culture: nationalism, globalization and modernity. A theory, culture & Society special issue*. London; Thousand Oaks; New Delhi: SAGE Publications.
- Kang, L. (2004). *Globalization and cultural trends in China*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Kim Jin-Ah. (2015). Cultural transfer as a branch of research for music sociology and music anthropology. *International review of the aesthetics and sociology of music*, 46(1), 43–53. <https://www.jstor.org/stable/24327326>.
- Lai, Eric C. (2009). *The music of Chou Wen-Chung*. Farnham, UK; Burlington, VT: Ashgate.
- Lam, Joseph. (2008). Chinese music and its globalized past and present. *Macalester International*, 21, Article 9. URL: <http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol21/iss1/9>
- Lau, Frederick. (2008). *Music in China: experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press. (Global Music Series).

- Li Yannan. (2012). *Cross-cultural synthesis in Chen Qigang's piano composition instants d'un Opéra de Pékin*. (DMA diss.). The University of North Carolina at Greensboro. Greensboro. https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Li_uncg_0154D_11016.pdf
- Li, Xiaole. (2003). *Chen Yi's piano music: Chinese aesthetics and Western models*. (PhD diss.). University of Hawai at Mānoa. Honolulu, USA.
- Matthews, L. C., & Thakkar, B. (2012). The impact of globalization on cross-cultural communication. In H. Cuadra-Montiel (Ed.), *Globalization – Education and Management Agendas* (pp. 325–340). InTechOpen. <https://doi.org/10.5772/45816>
- Oh Hee Sook (2017). Threnody and the aesthetics of interculturality in twenty-first-century East Asian composition. *Acta Musicologica*, 89(2), 195–213.
- Weng Lei. (2008). *Influences of Chinese traditional cultures on Chinese composers in the United States since the 1980^s, as exemplified in their piano works*. (DMA diss.). University of Cincinnati. Ohio, USA. http://rave.ohiolink.edu/etd/view?acc_num=ucin1218656685
- Winzenburg, J. (2014). Review essay: two studies on Chou Wen-Chung: Chou Wen-Chung, The life and work of a contemporary Chinese-Born American Composer; Eric C. Lai, The music of Chou Wen-chung. *Asian Music*, 45(1), 145–154. <https://doi.org/10.1353/amu.2013.0030>
- 卞萌. (1996). 中国钢琴文化之形成与发展 . 北京 : 华乐 [Бянь Мен. (1996). *Формування та розвиток китайської фортепіанної культури*. Пекін: Хуайює].
- 白夜. (2013). 中国钢琴艺术的发展以及它对世界音乐文化的影响.北方音乐 .哈尔滨, 第241期, 35-36页 [Бай Є. (2013). *Розвиток китайського фортепіанного мистецтва та його вплив на світову музичну культуру*. *Північна музика*, [Харбін], вип. 241, 35–36]. ISSN1002-767X.

REFERENCES

- Bai Ye (2013). The development of Chinese Piano Art and its influence on world music culture. *Northern Music*, 241, 35–36. [Harbin], ISSN1002-767X [in Chinese].
- Biang Meng. (1996). *The formation and development of China's piano culture*. Beijing: Huayue [in Chinese].
- Bourdieu, Pierre. (2000). *Zur Soziologie der symbolischen Formen [The Sociology of Symbolic Forms]*. (Wolf H. Fietkau, Trans.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [in German].

- Chang, Peter M. (1995). *Chou Wen-Chang and his music: a musical and biographical profile of cultural synthesis*. (PhD diss.). University of Illinois at Urbana-Champaign, USA [in English].
- Chernyavska, M., Song Meixuan, & Peng Rui (2023). Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of Chinese piano art. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 13(2), Special issue: XXXV, 207–211. <https://doi.org/10.33543/j.130235.207211> [in English].
- Dator, J., Prat, D., & Seo, Y. (2006). *Fairness, globalization, and public institutions: East Asia and beyond*. Honolulu: University of Hawai'i Press [in English].
- Featherstone, Mike (ed.). (1990). *Global culture: nationalism, globalization and modernity. A theory, culture & Society special issue*. London; Thousand Oaks; New Delhi: SAGE Publications [in English].
- Huang Zhuling. (2009). *The ways of development of children's piano music in China*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kang, L. (2004). *Globalization and cultural trends in China*. Honolulu: University of Hawai'i Press [in English].
- Kim Jin-Ah. (2015). Cultural transfer as a branch of research for music sociology and music anthropology. *International review of the aesthetics and sociology of music*, 46(1), 43–53. <https://www.jstor.org/stable/24327326> [in English].
- Lai Eric C., (2009). *The music of Chou Wen-Chung*. Farnham, UK; Burlington, VT: Ashgate [in English].
- Lam, Joseph. (2008). Chinese music and its globalized past and present. *Macalester International*, 21, Article 9. URL: <http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol21/iss1/9> [in English].
- Lau, Frederick. (2008). *Music in China: experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press. (Global Music Series) [in English].
- Li Yannan. (2012). *Cross-cultural synthesis in Chen Qigang's piano composition instants d'un Opéra de Pékin*. (DMA diss.). The University of North Carolina at Greensboro. Greensboro. https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Li_uncg_0154D_11016.pdf [in English].
- Li, Xiaole. (2003). *Chen Yi's piano music: Chinese aesthetics and Western models*. (PhD diss.). University of Hawai at Mānoa. Honolulu, USA [in English].
- Matthews, L. C., & Thakkar, B. (2012). The impact of globalization on cross-cultural communication. In H. Cuadra-Montiel (Ed.), *Globalization – Education and Management Agendas* (pp. 325–340). InTechOpen. <https://doi.org/10.5772/45816> [in English].

- Oh Hee Sook (2017). Threnody and the aesthetics of interculturality in twenty-first-century East Asian composition. *Acta Musicologica*, 89(2), 195–213 [in English].
- Peng Rui. (2022). China's conservatories are the highest national level piano education: historiography of the issue. *Aspects of historical musicology*, XXIX (29), 217–236. <https://doi.org/10.34064/khnum2-2912> [in Ukrainian].
- Peng Rui. (2024). Concert activities of Chinese pianists: the history of development. *Problems of interaction of art, pedagogy & theory and practice of education*, 71, 67–91. <https://doi.org/10.34064/khnum1-71.04> [in Ukrainian].
- Weng Lei. (2008). *Influences of Chinese traditional cultures on Chinese composers in the United States since the 1980^s, as exemplified in their piano works*. (DMA diss.). University of Cincinnati. Ohio, USA. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1218656685 [in English].
- Winzenburg, J. (2014). Review essay: two studies on Chou Wen-Chung: Chou Wen-Chung, The life and work of a contemporary Chinese-Born American Composer; Eric C. Lai, The music of Chou Wen-chung. *Asian Music*, 45(1), 145–154. <https://doi.org/10.1353/amu.2013.0030> [in English].

Бай Є

Інститут мистецтв Чунцінського університету (Чунцін, Китай),

доктор філософії, доцент кафедри музики

e-mail: B8484515@126.com

ORCID iD: 0009-0000-4479-4293

Історична динаміка інтеграційного процесу в китайській фортеп'яній творчості

Постановка проблеми. У статті висвітлюються шляхи розвитку фортеп'яної творчості китайських композиторів у зв'язках із традиціями світової музичної культури. Представлений історико-хронологічний огляд спрямований на розкриття динаміки китайської фортеп'яної творчості як результату інтеграційних змін та виявлення особливостей сучасного художнього процесу в національному піанізмі.

Мета, методологія на наукова новизна дослідження. Мета дослідження – узагальнити історичний досвід еволюції фортеп'яної

творчості китайських композиторів у контексті глобалізаційних процесів сучасного музичного мистецтва. Методами, застосованими у дослідженні, є історико-культурний, жанрово-стильовий та інтерпретаційний. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше запропоновано періодизацію розвитку китайської фортепіанної музики, головним критерієм якої обрано ступінь інтенсивності взаємодій «національного – інонаціонального» на різних етапах еволюції китайського фортепіанного мистецтва. Інтеграція китайського та іноземного у фортепіанній музиці розглядається на різних рівнях: від стилістики, звукотворчості, техніки гри на китайських інструментах і жанру до філософії, естетики, світогляду загалом.

Висновки. Кожний із визначених за результатами дослідження етапів еволюції китайської фортепіанної музики вирізняється специфікою культурних орієнтирів, ідеологічними та естетичними концепціями, що гальмували або стимулювали творчість національних митців. Перший етап інтеграції пов'язаний із початковим рівнем багатогранної та багатовекторної взаємодії процесів розвитку китайського фортепіанного мистецтва, основними віхами якого можна вважати: процес наслідування іноземних технік та форм (1910–1920 роки); перші поліфонічні композиції, сонати, варіації (1930–1940 роки); кількісне та якісне зростання у сфері фортепіанної творчості китайських композиторів (1940–1950 роки). «Великий стрибок уперед» та Культурна революція «відкинули назад» процес інтеграційних взаємодій, проте попередній досвід композиторської творчості дав свій позитивний результат. Після впровадження політики реформ 1976 року в Китаї, найбільш значні якісні зміни відбулися в китайському фортепіанному мистецтві під впливом країн різних континентів. Другий еволюційний етап продемонстрував новий якісний рівень інтеграційних взаємодій: осмислення основних технік сучасної західної музики, що привело до появи масштабних фортепіанних творів (1980–1990 роки); освоєння (2000 роки) західних композиторських підходів із використанням атональності та додекафонії. Отже, в китайській фортепіанній музиці процес інтеграції

відбувається на всіх рівнях музичної мови як гармонійне поєднання європейської (глобалізованої) форми та ментально (національно) зумовленого змісту.

Ключові слова: *китайське фортепіанне мистецтво; еволюція; історична динаміка, періодизація; інтеграційні взаємодії; специфіка розвитку.*

*Стаття надійшла до редакції 15.09.2025,
рекомендована до друку 17.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

УДК 785:785.7:781.7

DOI 10.34064/khnum2-41.12

Лі ЦиХарківська державна академія культури,
аспірантка кафедри теорії та історії музики

e-mail: kikilee7777777@gmail.com; ORCID iD: 0009-0007-0247-273X

**Кантата Сянь Сінхая та Фортепіанний концерт
Інь Ченцзуна «Жовта ріка»:
композиційні, тематичні та жанрові перевтілення**

У статті розглянуто фортепіанний концерт «Жовта ріка», створений на основі однойменної знакової для китайської музичної культури патріотичної кантати Сянь Сінхая, як приклад оригінального переосмислення транскрипції як жанру в межах національної традиції, творчої переробки чужого матеріалу. Метою дослідження є вивчення трансформацій тематизму та композиційної структури кантати Сянь Сінхая «Жовта ріка» під час створення на її основі фортепіанного концерту в контексті розвитку жанру транскрипції в китайській музиці ХХ століття. Обраний ракурс дослідження та недостатнє розкриття в музикознавчих працях питання тематичних зв'язків між названими композиціями та перетворення оригінального матеріалу Кантати зумовлює його наукову новизну. У результаті компаративного аналізу обраних партитур виявлено, що матеріал Кантати зазнав жанрової, семантичної, стилістичної трансформації. Встановлено, що перші дві частини Концерту є відносно точними транскрипціями однойменних частин Кантати, тоді як третя і четверта – парафразами на теми оригіналу. Попри вказану жанрову назву, Концерт «Жовта ріка» є ближчим до концертної фантазії на запозичені теми, зважаючи на нетипову для європейського романтичного концерту будову циклу та окремих частин.

Ключові слова: кантата «Жовта Ріка»; Фортепіанний концерт «Жовта Ріка»; транскрипція; парафраз; концертна фантазія; жанрова трансформація; семантична трансформація; стилістична трансформація.



Постановка проблеми.

Типовою рисою китайської музики XX століття, зокрема інструментальної, стала адаптація традиційного музичного матеріалу або тематизму знакових для національної культури авторських творів на ґрунті європейських фортепіанних, камерних, симфонічних, концертних жанрів, поява величезної кількості обробок і транскрипцій одного й того ж твору для різних виконавських складів. Прикладом оригінального переосмислення транскрипції як жанру та, ширше, творчого методу в межах національної традиції, вільної творчої переробки чужого матеріалу є один із найпопулярніших в Китаї творів, доволі відомий і в інших країнах – Фортепіанний концерт «Жовта ріка» Інь Ченцзуна, написаний у колаборації з цілою групою інших музикантів. Тематичною основою Концерту став матеріал однойменної патріотичної кантати Сянь Сінхая. Принцип запозичення тем із одного масштабного концептуального опусу для створення іншого відрізняє китайську музику від європейської, де робота з чужим матеріалом велася в межах чітко окресленого кола жанрів (обробки народних пісень, віртуозні транскрипції, парафрази, варіації та фантазії на запозичені теми), більшість з яких не мають притаманного концертному жанру смислового навантаження та рівня художнього узагальнення. Сформовані в західній музиці вже у XX–XXI століттях, прийоми цитування (як створення певного «знаку», асоціативного ряду в межах індивідуальної художньої концепції), алюзії, колажна техніка також відрізняються від адаптації чужого матеріалу в китайській музиці, перш за все – ступенем його індивідуальної творчої переробки.

Утім окреслена особливість китайської музичної культури XX століття ще не стала предметом спеціального комплексного дослідження. Також, попри значну кількість праць, присвячених двом згаданим вище знаковим творам, вони не розглядались послідовно в контексті розвитку жанру транскрипції на китайському ґрунті, що зумовлює *актуальність* даної розвідки.

Останні публікації за темою дослідження. Серед музикознавчих праць останніх років, що розглядають принципи композиторської роботи з чужим матеріалом, виокремимо колективне дослідження С. Анфілової, К. Підпоринової, А. Мізітової, С. Кучеренка, І. Седюка. Автори вказують на усталене коло жанрів, в межах яких відбувається переробка оригінального матеріалу: транскрипція, адаптація, аранжування та парафраз, а також – на ігрову логіку, присутню у видах мистецтва, що використовують запозичений матеріал (Anfilova, Kucherenko, Mizitova, Pidporinova, & Sediuk, 2020).

Кантата Сянь Сінхая та однойменний Фортепіанний концерт в українському та світовому музикознавстві зазвичай розглядаються окремо, тематичним зв'язкам між цими творами та особливостям трансформації тематизму кантати приділено значно менше уваги.

Так, Хон Лун Ян (Hon Lun Yang, 2004) розглядає кантату «Жовта ріка» в контексті становлення ідеологічної доктрини китайської комуністичної партії та побіжно згадує однойменний Фортепіанний концерт як твір, що посприяв закріпленню статусу «національної ікони», що його набула постать Сянь Сінхая (Hon Lun Yang, 2004: 101). У ракурсі заявленої теми Хон Лун Ян порівнює три версії кантати. Перша була призначена композитором для студентів Академії мистецтв Яньану, тому її виконавський склад обмежувався хором та ансамблем традиційних китайських інструментів, наявних на той момент у навчальному закладі, а партитуру було записано в ієрогліфічній нотації. Друга версія, записана вже в західній нотації та призначена для виконання хором і великим симфонічним оркестром із доданням традиційних китайських інструментів, позначена впливом імпресіоністичної та модерністської стилістики. Остання версія вже є переробкою партитури Сянь Сінхая диригентом Ян Лянкуном, здійсненою 1975 року, та містить ряд змін, внесених до оригінального авторського тексту, що полягають у спрощенні гармонії, фактури, оркестрування та форми. Це, на думку Хон Лун Яна, робить цю редакцію ближчою до естетики соцреалізму (Hon Lun Yang, 2004: 89–97). Хоча автор і порівнює версії

кантати, тематичні зв'язки саме між нею та Концертом, особливості використання її матеріалу в Концерті лишаються поза його увагою.

Кантату «Жовта ріка» через призму проявів у її музиці ознак «героїчної пасторалі» розглядає Хуан Лей (2021), здійснюючи доволі детальний аналіз формотворчих і ладогармонічних особливостей твору, однак лише побіжно згадуючи Фортепіанний концерт, який, за формулюванням автора, є транскрипцією Кантати «в жанрі фортепіанного концерту з оркестром» (Хуан Лей, 2021: 129).

Одне із перших досліджень, присвячених Фортепіанному концерту «Жовта ріка», належить Чен Шин-Лі (Chen Shing-Lih, 1995): твір розглядається перш за все в контексті політичних подій епохи та їх впливу на мистецтво. У схожому ключі вирішено й дослідження Глорії Юн Ян Там (Jung Eian Tham, 2009), яка пов'язує Концерт із естетикою соцреалізму.

Шан Бай (2006) висвітлює символічне значення образу ріки Хуанхе в китайській культурі, біографії Сянь Сінхая та композиторів, що брали участь у створенні Концерту. Окремий розділ присвячено історії створення та короткій характеристиці образного строю та форми кожної з частин Кантати. Хоча в роботі запропоновано досить докладний аналіз композиційної структури Концерту та вказано, який матеріал Кантати використаний в кожній частині, аналітичні спостереження щодо використання та перетворення в Концерті матеріалу Кантати не носять системного та послідовного характеру.

Чун-я Чан (Chun-Ya Chang, 2017), розглядаючи Концерт «Жовта ріка» у соціально-політичному контексті Китаю другої половини XX століття, присвячує одну із глав дослідження й Кантаті, однак детально не зупиняється на трансформаціях її початкового матеріалу в партитурі Концерту, не пропонує детального композиційного аналізу двох творів, обмежуючись вказівками про те, матеріал яких частин Кантати увійшов до Фортепіанного концерту, та досить узагальнено стверджуючи, що Концерт успадкував від Кантати численні фольклорні елементи та навіть розширив коло запозичених фольклорних тем порівняно з «оригіналом» (Chun-Ya Chang, 2017: 24, 48).

Синтез національних традицій та європейських впливів у Фортепіанному концерті «Жовта ріка» розглянуто в дослідженні Цзяхе Лю (Liu, Jiahe, 2021), здійснено композиційно-стильовий аналіз всіх частин Концерту, окреслено суспільно-політичний та культурний контекст створення Кантати і Концерту, проте тематичні зв'язки між цими творами та особливості трансформації музичних образів і матеріалу розкриті недостатньо; як і в попередній роботі, їх розгляд обмежується відомостями, з яких частин Кантати взято ті чи інші теми Концерту.

Сун Чжунхуа (Sun Zhonghua, 2023) у статті, присвяченій Концерту, взагалі не згадує про його походження від Кантати Сянь Сінхая, повністю зосереджуючись на симбіозі в творі національних китайських та західноєвропейських стильових елементів (імітація на фортепіано звучання та прийомів гри на народних інструментах), його символічному ряді (образ Жовтої ріки та навколишньої природи), значенні для розвитку піаністичних навичок молодих музикантів.

Доволі ґрунтовно композиційні особливості Фортепіанного концерту «Жовта ріка» висвітлено в статті А. Чарльтона (Charlton, 2012). Автор наводить чіткі та вичерпні характеристики форми кожної з частин, ладогармонічних особливостей, фортепіанних фактурних формул, прийомів тематичного розвитку та оркестрування. Примітно, що він в назві статті некоректно називає автором Концерту Сянь Сінхая, у подальшому кажучи про «рекомпозицію» оригіналу, тобто Кантати, групою авторів на чолі з Інъ Ченцзуном. А. Чарльтон чи не єдиний із дослідників, хто вказує на відмінності між оригіналом (другою, оркестрованою на західний манер, версією Кантати) та Концертом: більш насичену і складну оркестрову фактуру в Кантаті, колористичні імпресіоністичні прийоми. Автор констатує часткове втілення в Концерті «цієї складності, що передається сольній партії фортепіано» (Charlton, 2012: 4). Водночас А. Чарльтон також лише побіжно перелічує фрагменти частин Кантати, що стали матеріалом Концерту.

У статті М. Чернявської та Ван Сяо (2025) основну увагу приділено проявам програмності в Концерті «Жовта ріка», його походження від Кантати Сянь Сінхая також згадано лише в цьому контексті.

Отже, огляд наявних музикознавчих праць, присвяченим двом знаковим творам китайської музики, показує відсутність системного дослідження тематичних зв'язків та відмінностей між ними. Також констатуємо розбіжності у трактуванні в різних дослідженнях композиції Кантати та особливостей використання фольклорного матеріалу в обох творах. Зокрема, у жодній з наявних праць, попри згадки про цитування в Концерті відомих патріотичних та стародавніх народних пісень, немає чітких вказівок на те, які з цим тем є спільними для Кантати й Концерту, а які увійшли лише до Концерту.

Метою статті є дослідження трансформацій тематизму та композиційної структури кантати Сянь Сінхая «Жовта ріка» при створенні на її основі Фортепіанного концерту, вивчення обох творів із позицій функціонування жанру транскрипції в китайській музиці XX століття.

Методологія дослідження. Розкриття обраної теми передбачає використання жанрового, стилістичного, семантичного та компаративного аналізу (для виявлення специфіки трансформації початкового художнього задуму, композиції та тематизму Кантати у процесі створення Концерту), аналітичних методів теоретичного музикознавства (для розгляду формотворчих, фактурних, гармонічних особливостей кожного з творів).

Наукова новизна дослідження обумовлена, по-перше, недостатнім розкриттям у наукових працях питань тематичних зв'язків між Кантатою Сянь Сінхая «Жовта ріка» та однойменним Фортепіанним концертом і перетворення музичного матеріалу під час його перенесення до іншої жанрової сфери. По-друге, ракурсом вивчення цих творів у контексті розвитку жанру транскрипції в китайській інструментальній музиці XX століття.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Зважаючи на обмежений обсяг статті та широке висвітлення цієї теми у наявних працях, ми не зупинятимось докладно на соціально-політичному та культурному контексті створення Кантати та Концерту і сфокусуємось безпосередньо на тематичних зв'язках та відмінностях

між цими творами. Утім маємо зауважити, що власне оригінал – Кантата, на основі якої було створено Фортепіанний Концерт, має декілька версій, що істотно відрізняються одна від одної. При цьому в нині опублікованих працях навіть немає єдиного уявлення щодо кількості цих версій. Хон Лун Янг згадує три – дві авторських та одну, створену Ян Лянкуном у 1975 році. Водночас Сянтанг Хонг (Hong, Xiangtang, 2009: 5), детально розглядаючи питання, пов'язані саме зі сценічним життям Кантати, наводить відомості щодо шести редакцій: двох авторських (1939 та 1941) і ще чотирьох, які здійснили Уоллінгфорд Ріггер (США, 1946), Лі Хуаньчжі (Шанхай, 1955), Ян Лянкун (Пекін, 1975), Кармен Кун (Гонконг, 2005). Поява цих версій вочевидь була спричинена прагненням їхніх авторів пристосувати партитуру до конкретних умов виконання. А у випадку з редакціями, створеними китайськими музикантами до 1976 року (офіційна дата закінчення сумнозвісної Культурної революції), була пов'язана із задачею наблизити складну, поліфонічну, навіть дещо перенасичену у фактурному, тембровому, гармонічному відношенні авторську редакцію 1941 року, виконану цілком у руслі естетики європейського модернізму, до стилістики соцреалізму. Також зазначимо, що Шан Бай, здійснюючи спробу простежити тематичні зв'язки між Кантатою та Концертом, не уточнює, яка саме редакція Кантати мається на увазі. Згадана в дослідженні семичастинна структура твору (скорочена у порівнянні з другою авторською редакцією) вказує на найчастіше виконувану редакцію, здійснену Ян Лянкуном у 1975 році (Shan Bai, 2006: 43–44). Але тоді виникає невідповідність із датою написання Концерту, партитура якого була завершена у 1970 році. Таким чином, у межах нашого дослідження маємо уточнити, що основою подальших аналітичних розвідок буде розгляд нотного тексту другої авторської редакції Кантати та партитури Фортепіанного концерту, що вважаємо найкоректнішим.

Для початку зауважимо, що більша частина матеріалу масштабної, тематично дуже насиченої восьмичастинної авторської версії Кантати не була використана у процесі створенні Концерту. Найбільш

близькою до оригіналу стала його *перша частина* – «*Пісня човнярів Жовтої ріки*», заснована на темах однойменної частини Кантати (Інтродукція з авторської редакції не увійшла до композиції Концерту навіть у ви-гляді вступного розділу). Тут тематичний матеріал та загальний абрис форми авторської версії лишаються найбільш впізнаваними. Однак у руслі загальної тенденції до демократизації стилю, що панувала на час створення Концерту, деякі розділи форми Кантати в першій частині Концерту видозмінено, зокрема, структури стають більш си-метричними, квадратними, а прийоми тематичного розвитку у більшій мірі наближаються до класичних. Так, в оригіналі композиція першої частини поєднує в собі риси двочастинності та рондальності; також важливу роль відіграє варіантно-варіаційний принцип розвитку, оскільки весь матеріал є модифікацією теми пісні човнярів із берегів Хуанхе (фактично китайського варіанту трудових пісень, що слугували для координації зусиль під час переправи через ріку). Загалом перша частина Кантати має складну двочастинну форму зі вступом (речитатив читця на тлі прозорих фігурацій струнних і духових) та кодою, що частково нагадує матеріал першого розділу й водночас служить переходом до наступної частини (в Кантаті майже всі частини йдуть *attacca* і мають незамкнену структуру, що ніяк не відображено в композиції Концерту). Перший розділ цієї двочастинної композиції, при цьому, є куплетно-варіантною структурою типу **ABA₁BA₂CA₃**, де **A** є ритурнелем (або рефреном), заснованим на остинатних корот-ких секундових мотивах, що імітують вигуки гребців і передаються з однієї групи хору до іншої, а **B** і **C** – куплетами із поетичним тек-стом, заснованими на темі пісні човнярів. Таким чином, вся структура також нагадує куплетне рондо. При цьому вступ та різні проведення рефрену мають неквадратну будову, рефрен кожен раз має різний обсяг (3, 4, 11, 14 тактів). Цей розділ характеризується енергійним характером, переважно тутійним викладом, політональними та поліла-довими сполученнями, складними нашаруваннями оркестрових та хорових контрапунктів. До другого розділу підводить доволі роз-горнута оркестрова зв'язка,

заснована на перегуках дерев'яних духових і струнних. Перша тема другого розділу яскраво контрастує з попереднім матеріалом. Це перехід від дієвості до ліричної сфери, що виражається в повільнішому темпі, сольній функції жіночих голо-сів, розріджених оркестровій фактурі, колористичних соло арфи. Друга тема повертає до попереднього енергійного настрою і також вирізняється щільною акордовою фактурою.

У Фортепіанному концерті контури цієї структури збережено, але деякі розділи видозмінено відповідно до стилістики концертного жанру. Замість інструментального тематизму епічно-пасторального характеру, що супроводжував в оригіналі репліки читця, Концерт відкривають стрімкі пасажі флейт і кларнетів на фоні тремоло струнних та глісандо арфи. Цей матеріал чергується з першим проведенням ритурунелю з першої частини Кантати. В оригіналі хроматичні пасажі та секундове остинато ритурунелю були подані у вертикальному контрапунктичному сполученні, натомість у Концерті ці елементи вступають у діалог, підпорядковуючись логіці інструментального «змагання». Коротка каденція соліста, витримана цілком у стилістиці європейських романтичних концертів, підводить до теми, яка в оригіналі була темою куплетів у першому розділі.

Загалом форма першої частини Концерту стає ближчою до класичного рондо, ніж форма Кантати. Її схема має такий вигляд:

A B – зв'язка (на матеріалі A) – **A₁ B₁** – зв'язка (на матеріалі A) – **C** – зв'язка (на матеріалі A) – **A₂** – зв'язка (каденція соліста) – **D E Coda** (на матеріалі A).

Тут **A, B** і **C** – матеріал ритурунелю і куплетів першого розділу першої частини Кантати, **D** і **E** – теми її другого розділу. Також, на відміну від аналогічних розділів Кантати, більшість показаних розділів «вкладаються» в класичні чотири- та восьмитактові структури. Також в епізоді **C** автори Концерту використовують класичний секвенційний розвиток, проводячи тему двічі в різних тональностях (*h-moll* та *C-dur*). Основна відмінність від оригіналу в першій частині Концерту полягає не стільки в композиційній будові, скільки у загаль-

ній стилістиці та у способі оформлення матеріалу. Порівняно з насиченою оркестровою тканиною, складним контрапунктичним письмом, що нерідко утворює поліфонію пластів, дисонантною, ускладненою відповідно до знахідок першої половини XX століття гармонією оригіналу стилістика Концерту видається такою, що повертає до романтичних зразків жанру та інтонаційно-гармонічних засобів європейської музики середині XIX століття. Наприклад, якщо у фактурному та гармонічному оформленні ригурнелю Сянь Сінхай використовує поліфункціональне сполучення тонічної та домінантової гармоній, а також фігурований бас та мелодичні контрапункти з неакордовими звуками, а у його варійованих проведеннях – модалізми, зокрема акорди з VI низьким щаблем та мінорний домінантовий тризвук як елементи гармонічного мажору та міксолідійського ладу, то в Концерті аналогічний матеріал гармонізовано лише тонічною гармонією (тризвук *D-dur*) з доданим тоном (*e*), а його розвиток пов'язаний із використанням функціональних зворотів класичної тональної гармонії.

Друга частина Концерту («Ода Жовтій Ріці») також є відносно точною транскрипцією однойменної другої частини оригіналу, хоча й з певними нюансами. Друга частина Кантати являє собою лірико-епічний монолог баритона соло, супроводжуваний вишуканими мелодичними контрапунктами оркестрових інструментів. Він має вільну структуру з наскрізним розвитком (вступ із репліками читця на тлі ліричної теми скрипок, розділи **A**, **B**, **C** і **кода**). Якщо в першій частині превалювала «фрескова» манера письма з насиченими оркестрово-хоровими *tutti*, то «Ода Жовтій ріці» демонструє інше трактування оркестру – як камерного ансамблю солістів. Розділ **A** викладений баритоном у супроводі мелодичних контрапунктів віолончелі та валторни. Інструменти ведуть цілком самостійні лінії. Якщо в партії валторни переважає діатоніка, то віолончельний контрапункт насичений хроматизмами, що підсвічують суто діатонічну пентатонічну лінію вокаліста, надаючи музиці прихованої драматичної напруги (що відповідає змісту поетичного тексту, де йдеться про героїчний дух Жовтої Ріки). За формою розділ **A** є розгорнутим періодом вільної

будови, без класичної квадратності, радше йдеться про «перетікання» двотактових та тритактових вокальних фраз одна в одну. Цезури в контрапунктах віолончелі та валторни не збігаються із цезурами у вокальній партії, що надає формі додаткової плинності та цілності й створює дещо химерну поліфонічну взаємодію голосів.

Розділи **В** і **С** інтонаційно споріднені з розділом **А**, що дає підстави говорити про варіантний розвиток тематизму всередині частини. Драматургію побудовано за принципом поступового руху до кульмінації за рахунок подрібнення ритміки, поступового фактурного та динамічного *crescendo*. У розділі **В** баритон соло також супроводжують інструменти-«супутники» – валторна та гобой. Якщо партія гобоя повторює вокальну, то валторна веде самостійну мелодичну лінію. У розділі **С** баритонову лінію дублюють флейти і скрипки. Кода являє собою коротку ліричну фразу скрипок, також інтонаційно споріднену з основною темою.

У другій частині Концерту зберігається принцип наскрізного варіантного розвитку тем і загальний абрис форми другої частини Кантати. Але матеріал суттєво скорочено та перекомпоновано. Так, друга частина Концерту відкривається одразу темою розділу **А** Кантати (без теми вступу, що супроводжувала репліки читця), тим її варіантом, що починався в оригіналі безпосередньо в партії баритону. Її інтонує сольна віолончель на тлі тремоло і педалей струнних, акордів дерев'яних духових. Тему суттєво скорочено порівняно з оригіналом. Фактура та гармонічний план також зазнають значних змін. У оригіналі розділ **А** являв собою поліфонічне триголосся (лінія соліста та контрапункти віолончелі й валторни) без будь-якого акордового супроводу (останній з'являвся лише в наступному розділі). У Концерті примхлива поліфонічна в'язь замінена на суто гомофонно-гармонічну фактуру. Тему гармонізовано типовим для романтичної музики перерваним зворотом (із тризвуком VI щаблю). Це суттєво змінює образно-семантичний план та жанровий нахил теми: вона набуває романсових рис, суворо-стриманий, лірико-епічний і приховано-драматичний

музичний образ оригіналу трансформується в суто ліричний, навіть дещо сентиментальний.

Після проведення теми у віолончелі вона передається солісту. У фортепіанній партії звучить повний варіант теми **A** другої частини Кантати, мелодична лінія збігається з викладеною у вокальній партії. Її фактурне оформлення відповідає стилістиці романтичних фортепіанних концертів: у партії правої руки – основна лінія, викладена акордами, у партії лівої руки – гармонічний супровід у вигляді арпеджіо широкого діапазону, що нагадує про подібну фактуру у творах Й. Брамса та інших представників пізнього європейського романтизму.

У оркестровому супроводі частково збережено ідею Сянь Сінхая щодо мелодичних контрапунктів оркестрових інструментів, зокрема, разом із темою соліста звучать репліки фагота, потім валторни. Однак авторський мелодичний матеріал у цих соло не зберігається, духові просто «доспівають» закінчення фраз основної теми, не ведучи довгих самостійних ліній. Струнні і дерев'яні духові виконують прозорий акомпанемент із педалями. Між темами розділів **A** і **B** у Концерті немає жодної цезури (як це було в оригіналі, де теми баритона розмежовувались оркестровими фразами), вони непомітно переходять одна в одну в партії соліста. Тему з розділу **B** другої частини Кантати в Концерті також суттєво скорочено, використані тільки її перші 16 тактів, потім – коротка зв'язка в партії соліста на мелодичному матеріалі, якого не було в Кантаті, підводить до теми **C**, що виконується солістом і струнною групою. Фактуру фортепіанної партії насичено акордами та каскадами октав. Розділ **C** також скорочено, але, як і в оригіналі, він є кульмінацією частини. У Концерті ця ідея отримує ще яскравіше вираження: тут використовуються більш масивний тутійний виклад, зокрема вся мідна група із сигнальними формулами та насичена акордова фактура в партії соліста. Це підкреслює гімнічний характер музики, на відміну від стриманого епічно-оповідального образу оригіналу. У коді другої частини Концерту використано інший мелодичний матеріал, хоча й споріднений із оригіналом завдяки спільній ладовій основі. Він є більш органічним після потужної оркестрової кульмінації,

оскільки заснований на спадному мелодичному русі (на відміну від висхідного в оригіналі). Також стилістично він ближчий до тематизму європейської симфонічної музики.

Зважаючи на принцип побудови форми та послідовність викладу тематизму Кантати в перших двох частинах Концерту, зазначимо, що вони є транскрипціями відповідних оригінальних частин, що вносять певні індивідуальні риси в композицію, гармонічний план та фактурний виклад відповідно до властивостей іншого жанру.

Третя частина Концерту («Гнів Жовтої Ріки») не повторює за структурою жодну з частин Кантати, натомість є вільною компіляцією тематизму з двох її частин. Так, перша тема походить із першого розділу четвертої частини Кантати – «Балада Жовтої ріки» (ця ж тема є основою розділу А в Інтродукції Кантати) і утворює перший розділ складної тричастинної форми. Середній її розділ побудовано на темі середнього розділу тієї ж частини («Балада Жовтої ріки») та трьох темах із шостої частини Кантати – «Скорбота Жовтої Ріки». Ці теми взяті з партії сопрано соло, вони є частинами ліричного жіночого монологу (розділи С і D контрастно-складеної форми з наскрізним розвитком). Позначений матеріал в Концерті зазнає не лише фактурної та стилістичної, але й образної трансформації. В оригіналі четверта частина Кантати, попри трагічний зміст тексту (йдеться про втрати китайського народу, спричинені війною), репрезентує лірико-пасторальний образ, також ця частина не містить контрастів: тема середнього розділу продовжує образну лінію основної теми. У Концерті ці ж теми трансформовано таким чином, що між ними виникає яскравий образний контраст. Перша тема, окрім лірико-пасторального, має також пейзажний та жанрово-скерцозний відтінки завдяки специфічному фактурному викладу: у фортепіанній партії до мелодичної лінії додаються орнаментальні пасажі, що імітують прийоми гри на китайському традиційному струнно-щипковому інструменті *nina*. Також тему викладено в дещо жвавішому темпі, ніж в Кантаті. Тема середнього розділу «Балади Жовтої Ріки» зазнає кардинальної образної трансформації: її перегармонізовано, на відміну від оригіналу, вона

звучить у мінорі, гармонічний шар насичено альтераціями та відхиленнями (на відміну від мажору та діатоніки в оригіналі). Вона викладається в партії соліста, у динаміці **ff**, щільній акордовій фактурі із додаванням октавних ходів та стрімких пасажів. Це створює драматичний образ і сприяє виникненню конфліктної драматургії всередині частини. Далі (ц. 6) ця ж тема проводиться солістом у зовсім іншому, вже суто ліричному, вигляді, завдяки високому регістру та прозорій фактурі, без октавних та акордових нашарувань. Від ц. 7 починається коротка оркестрова зв'язка, що побудована на секвенційному розвитку короткої фрази з хорової партії, яка завершувала середній розділ четвертої частини Кантати. У Концерті цей матеріал трансформується відповідно до принципів розвитку тематизму в європейській симфонічній музиці. Ця зв'язка підводить до наступного патетичного соло фортепіано на одній із тем шостої частини Кантати. Вона також із ліричної перетворюється на драматичну завдяки фактурному викладу: основна мелодична лінія оформлена у вигляді акордів і супроводжується бурхливими фігураціями широкого діапазону. Подібним чином подано й наступні теми з цієї ж частини Кантати, що утворюють головну кульмінацію третьої частини Концерту. Таким чином, завдяки комплексу засобів виразності, сформованому в романтичній фортепіанній музиці, автори Концерту підкреслили драматичний та навіть трагічний зміст, закладений у поетичному тексті¹, що не знайшов відображення в музиці оригіналу, характер якої радше можна позначити як лірико-епічний, аніж драматичний. Третю частину Концерту завершує кульмінаційне (у вигляді оркестрового *tutti*) репризне проведення теми А з четвертої частини Кантати. Завдяки мажорному ладу та теплій кантилені струнних воно сприймається як «розв'язання» драматичного конфлікту.

¹ Шоста частина Кантати – «Скорбота Жовтої Ріки» – є монологом жінки, що внаслідок війни втратила дитину та всіх рідних і у відчаї прагне кинутись у води Ріки, щоби знайти там вічний спокій.

У четвертій частині Концерту («Захистимо Жовту Ріку») використано лише одну бравурну маршоподібну тему з однойменної частини Кантати. В оригіналі композитор створює на її основі двоголосний, потім чотириголосний канон в хоровій партії. При цьому частина інструментів дублює лінії хорових голосів (наприклад, скрипки – лінію альтів), а значна частина оркестрових партій містить самостійні мелодичні контрапункти та гармонічний супровід. У цій частині переважає масивний тутійний виклад із широким застосуванням повної мідної групи та ударних, що створює масштабний образ народного спротиву. Однак Сянь Сінхаю майже вдається уникнути надмірної плакатності. Фінал Концерту являє собою варіації на тему канону з Кантати, що чергуються із віртуозними каденціями соліста, заснованими переважно на октавній техніці, які відсилають насамперед до фортепіанних концертів Ф. Ліста. Поліфонічні прийоми тут майже відсутні, за винятком невеликого фрагменту з канonom у виконанні фортепіано і тромбону (тт. 133–140). Тобто знову спостерігаємо значне спрощення музичної мови оригіналу – як видається, четверта частина Концерту за своїм стилем виявилася значно ближчою до масових патріотичних пісень, ніж аналогічна частина Кантати. Також у фіналі Концерту, власне, використано тему однієї з популярних народних пісень відповідної тематики – «Червоний Схід» (її текст прославляє комуністичну партію як рятувальника народу під час японсько-китайської війни). На її початковій фразі побудовано оркестровий вступ фіналу, а також його генеральну кульмінацію (т. 303). У коді фіналу Концерту використано ще одну тему, якої не було в Кантаті і яка підсилює закладене в Концерті ідеологічне навантаження – тему французького «Інтернаціоналу».

Таким чином, третя та четверта частини Концерту побудовані як парафрази на теми Кантати, оскільки ці теми стають основою для нових композиційних структур і поміщені в нові драматургічні та жанрові умови.

Висновки.

Підсумовуючи аналітичні спостереження, зазначимо, що у процесі створення Концерту «Жовта ріка» матеріал Кантати зазнав цілої низки трансформацій: стилістичної, композиційної, жанрової, образно-семантичної. *Стилістична трансформація* пов'язана з відходом від модерністської естетики оригіналу в бік романтичного за походженням комплексу виразових засобів. Особливо це стосується фактури та гармонічного плану, оскільки політональні поєднання та модалізми оригіналу перетворюються в Концерті на класичні функціональні звороти, складне поліфонічне письмо – на гомофонно-гармонічну фактуру. *Композиційна трансформація* пов'язана зі скороченням тем та розділів, іншою розстановкою цезур, додаванням тематизму, якого не було в Кантаті. Лише дві перші частини Концерту зберігають загальний абрис форми відповідних частин Кантати, тоді як третя та четверта утворюють із запозичених з різних частин Кантати тем нове художнє ціле. *Образно-семантична трансформація* стосується лірико-епічних і пасторальних образів оригіналу, що перетворюються на суто ліричні і навіть драматичні. Останнє пов'язане із суттєвими змінами ладогармонічного змісту та фактурного викладу оригінального матеріалу. *Жанрове перевтілення* оригінального матеріалу зумовлене самим фактом його перенесення зі сфери вокальної музики до інструментальної і пов'язане з набуттям ним віртуозно-концертних рис.

Враховуючи ступінь близькості та віддаленості від оригіналу, принцип оперування запозиченим матеріалом, зазначимо, що перші дві частини Концерту є транскрипціями однойменних частин Кантати, що, зберігаючи загальний каркас форми, привносять до оригіналу індивідуальні риси, зумовлені новим виконавським складом та жанровою сферою. Тоді як третя та четверта частини є радше парафразами на теми оригіналу, оскільки початковий матеріал стає основою для іншої композиційної структури, поміщається в інакший драматургічний контекст.

Попри вказану жанрову назву, Концерт «Жовта ріка» є ближчим до концертної фантазії, зважаючи на нетипову для європейського романтичного концерту чотиричастинну будову циклу, вільне трактування класичних формотворчих принципів у кожній із частин, відсутність сонатного *allegro*, натомість наявність варіаційної та контрастно-складеної форм. Виникає пряма аналогія з розповсюдженням у XIX – першій половині XX століття. в європейській музиці жанровим типом фантазії, заснованим на вільному використанні тем із творів інших композиторів або фольклорного походження, з різним ступенем творчої переробки оригіналу.

Перспективи дослідження пов'язані з розглядом інших творів китайської інструментальної музики, адаптованих для різних виконавських складів, у контексті розвитку жанру транскрипції.

ЛІТЕРАТУРА

- Хуан Лей. (2021). Героїчна пастораль та її національно-стильова рецепція в кантаті Сянь Сінхяя «Хуанхе». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 126–150. <https://doi.org/10.34064/khnum1-60.07>
- Чернявська, М. С. & Ван Сяо (2025). Втілення принципу програмності у фортепіанному концерті «Жовта ріка». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 76, 86–107. <https://doi.org/10.34064/khnum1-76.05>
- Anfilova, S., Kucherenko, S., Mizitova, A., Pidporinova, K., & Sediuk, I. (2020). “The Own-The Borrowed” in artistic culture of the 20th–21st centuries. *Journal of history culture and art research*, 9(1), 258–272. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i1.2361>
- Chang, Chun-ya (2017). *The Yellow River Piano Concerto: a pioneer of Western classical music in modern China and its socio-political context*. (DMA thesis). The University of Alabama. Tuscaloosa. URL: <https://ir.ua.edu/items/e25b1649-a5cf-46b1-bc08-a0bf3dce29d4>
- Charlton, A. (2012). Xian Xinghai Yellow River Piano Concerto. *Music teacher*, June, 1–14. URL: <https://www.scribd.com/document/187460667/Yellow-River-Analysis>

- Chen Shing-Lih. (1995). *The Yellow River Piano Concerto: Politics, Culture, and Style*. (DMA diss.). The University Of British Columbia. Vancouver, Canada. DOI: 10.14288/1.0087870
- Hon Lun Yang (2004). The making of a national musical icon Xian Xinghai and his Yellow River cantata. In Annie J. Randall (Ed.), *Music, Power and Politics* (pp. 87–111). New York: Taylor & Francis Group. URL: <https://www.scribd.com/document/721318182/Hon-Lun-Yang-The-Making-of-a-National-Musical-Icon-Xian-Xinghai-and-his-Yellow-River-Cantata>
- Hong, Xiangtang. (2009). *Performing the Yellow River cantata*. (DMA diss.). University of Illinois at Urbana-Champaign. Urbana. URL: <https://www.ideals.illinois.edu/items/14579>
- Jung Eian Tham, Gloria. (2009). *The influence of socialist realism on the Yellow River piano concerto*. (DMA dis.). The University of Alabama. Tuscaloosa, USA. URL: <https://ir.ua.edu/items/7b859de0-589a-48ed-9dd7-f9e461ed69ff/full>
- Liu, Jiahe. (2021). *Yellow River piano concerto: A synthesis of Western and Chinese characteristics*. (DMA thesis). The University of Southern Mississippi. Hattiesburg. URL: <https://aquila.usm.edu/dissertations/1889/>
- 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.
- Sun, Zhonghua. (2023). Musical style of composer Chu Wanghua: the role of traditional compositional components of Chinese folk music in 'Yellow River' piano concerto. *Revista Música Hodie*, 22. <https://doi.org/10.5216/mh.v22.73395>

REFERENCES

- Anfilova, S., Kucherenko, S., Mizitova, A., Pidporinova, K., & Sediuk, I. (2020). "The Own-The Borrowed" in artistic culture of the 20th–21st centuries. *Journal of history culture and art research*, 9(1), 258–272. <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i1.2361> [in English].
- Chang, Chun-ya (2017). *The Yellow River Piano Concerto: a pioneer of Western classical music in modern China and its socio-political context*. (DMA thesis). The University of Alabama. Tuscaloosa. URL: <https://ir.ua.edu/items/e25b1649-a5cf-46b1-bc08-a0bf3dce29d4> [in English].
- Charlton, A. (2012). Xian Xinghai Yellow River Piano Concerto. *Music teacher*, June, 1–14. <https://www.scribd.com/document/187460667/Yellow-River-Analysis> [in English].

- Chen Shing-Lih. (1995). *The Yellow River piano concerto: Politics, culture, and style*. (DMA diss.). The University Of British Columbia. Vancouver, Canada. <https://doi.org/10.14288/1.0087870> [in English].
- Chernyavska, M. S., Van Xiao (2025). The Embodiment of the Programmatic Principle in the Piano Concerto “Yellow River”. *Problems of interaction of arts, pedagogy, & theory and practice of education*, 76, 86–107. <https://doi.org/10.34064/khnum1-76> [in Ukrainian].
- Hon Lun Yang (2004). The making of a national musical icon Xian Xinghai and his Yellow River cantata. In Annie J. Randall (ed.), *Music, Power and Politics*, (pp. 87–111). New York: Taylor & Francis Group. URL: <https://www.scribd.com/document/721318182/Hon-Lun-Yang-The-Making-of-a-National-Musical-Icon-Xian-Xinghai-and-his-Yellow-River-Cantata> [in English].
- Hong, Xiangtang. (2009). *Performing the Yellow River cantata*. (DMA diss.). University of Illinois at Urbana-Champaign. Urbana. URL: <https://www.ideals.illinois.edu/items/14579> [in English].
- Huang, Lei. (2021). Heroic pastoral and its national-style reception in the Cantata “Yellow River” by Xian Xinghai. *Problems of interaction of arts, pedagogy, & theory and practice of education*, 60, 126–150. <https://doi.org/10.34064/khnum1-60.07> [in Ukrainian].
- Jung Eian Tham, Gloria. (2009). *The Influence of socialist realism on the Yellow River piano concerto*. (DMA diss.). The University of Alabama. Tuscaloosa, USA. URL: <https://ir.ua.edu/items/7b859de0-589a-48ed-9dd7-f9e461ed69ff/full> [in English].
- Liu, Jiahe. (2021). *Yellow River piano concerto: a synthesis of Western and Chinese characteristics*. (DMA thesis). The University of Southern Mississippi. Hattiesburg. URL: <https://aquila.usm.edu/dissertations/1889/> [in English].
- 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].
- Sun, Zhonghua. (2023). Musical style of composer Chu Wanghua: the role of traditional compositional components of Chinese folk music in ‘Yellow River’ piano concerto. *Revista Música Hodie*, 22. <https://doi.org/10.5216/mh.v22.73395> [in English].

Li Qi

Kharkiv State Academy of Culture,

PhD student, the Department of Theory and History of Music

e-mail: kikilee7777777@gmail.com; ORCID iD: 0009-0007-0247-273X

Xian Xinghai's Cantata and Yin Chengzong's Piano Concerto "Yellow River": Compositional, Thematic, and Genre Transformations

Statement of the problem. A typical feature of 20th-century Chinese music, particularly instrumental music, was the emergence of a vast number of arrangements and transcriptions of the same work for different instrumental ensembles. An example of an original rethinking of transcription as a genre within the national tradition is the "Yellow River" Piano concerto, based on the eponymous patriotic cantata by Xian Xinghai themes. The outlined feature of 20th-century Chinese musical culture has not yet become the subject of a specialized comprehensive study. Despite the considerable number of works dedicated to the two aforementioned landmark pieces, they have not been consistently examined in the context of the development of the transcription genre in the Chinese context.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to explore the transformations of thematic content and the compositional structure of Xian Xinghai's Cantata "Yellow River" during its adaptation into the Piano Concerto, in the context of transcription genre development in 20th-century Chinese music. The disclosure of the chosen theme involves the use of genre, stylistic, semantic and comparative analysis (to identify the specifics of the transformation of the initial artistic idea, composition and thematicism of the Cantata in the process of creating the Concerto), analytical methods of theoretical musicology (to consider the formal, textural, and harmonic features of each of the works). The scientific novelty of the research is determined, firstly, by the insufficient coverage in scholarly works of the issues regarding thematic connections between Xian Xinghai's Cantata "Yellow River" and the eponymous Piano Concerto, as well as of the transformation of musical material during its transfer to another genre sphere; secondly, by the vector of studying these works in the context of the development of the transcription genre in Chinese instrumental music of the 20th century.

Research results. During the creation of the Concerto "Yellow River", the material of the Cantata underwent a stylistic, compositional, genre, imaginative and semantic transformations. The stylistic transformation is associated with

a departure from the modernist aesthetics of the original towards a complex of expressive means of romantic origin. The compositional transformation is associated with the reduction of themes and sections, a different arrangement of caesuras, and the addition of music material that was not in the Cantata. Imaginative and semantic transformation consists in the transformation of lyrical-epic, pastoral images of the original into purely lyrical and even dramatic ones. The genre transformation of the original material is due to the very fact of its transfer from the sphere of vocal music to instrumental music and is associated with its acquisition of virtuoso concert features.

Conclusion. *Considering the degree of proximity and distance from the original, the principle of operating with borrowed material, we note that the first two parts of the Concerto are transcriptions of the parts of the Cantata of the same name, which, while preserving the general framework of the form. While the third and fourth parts are rather paraphrases of the themes of the original, since the initial material becomes the basis for a different compositional structure. The “Yellow River” Concerto is closer to a concert fantasy, based on the free use of themes from the works of other composers or of folklore origin, given the atypical for a European romantic concerto structure of the cycle and each of the parts.*

Keywords: *“Yellow River” Cantata; “Yellow River” Piano Concerto; transcription; paraphrase; concert fantasy; genre transformation; semantic transformation; stylistic transformation.*

*Стаття надійшла до редакції 15.09.2025,
рекомендована до друку 14.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

ВИП. XLI (4I)

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 30.12.2025 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 12,5. Обл.-вид. 12,6.
Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

