

ISSN 2519-4496

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

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

**Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки
та теорії і практики освіти**

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

Збірник наукових статей
Collection of Research Papers

Заснований у 1998 році

Founded in 1998

Випуск 74
Issue 74

Харків | Kharkiv
2025

УДК 78.03
UDC 78.03

Р 78

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (*Протокол № 9 від 27 березня 2025 року*)

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (*Protocol No. 9 of March 27, 2025*)

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

Ідентифікатор медіа: **R30-02498.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Editors-compilers: Larysa Rusakova, Yaroslava Serdiuk

П 78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:** зб. наук. ст. Вип. 74. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2025. 248 с. ISSN 2519-4496

Р 78 **Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education:** collection of articles. Issue 73. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts ; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2025. 248 p. ISSN 2519-4496

Проблематика досліджень, представлених в збірнику, охоплює широкий спектр явищ музичної культури, від різноманітних трансформацій її жанрового простору (розділ 1) до нагальних питань сучасного інструментального і вокального виконавства (2–3 розділи).

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

The issues of research presented in the collection cover a wide range of phenomena of musical culture, from various transformations of its genre space (section 1) to topical issues of modern instrumental and vocal performance (section 2–3).

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

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

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

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

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

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

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

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

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

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

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>

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

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

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

ISSN 2519-4496

УДК 78.03

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2025

EDITOR IN CHIEF

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

EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЗМІСТ

Розділ 1. Музичний простір: жанрові вектори і трансформації

Александрова О. О., Липкіна А. А.

Жанрова модель інтермецо (на прикладі фортепіанних творів Р. Шумана та Й. Брамса) 7

Бондаренко О. М.

Фортепіанний етюд у творчості Сергія Борткевича: шляхи трансформації жанру 29

Олійник С. О.

Трансформації жанру симфонії у творчості К. Пендерецького (на прикладі Першої, Другої та «Паркової» симфоній) 56

Цінь Юйхан

Фортепіанні концерти Ду Мінсіна в контексті еволюції його творчості..... 82

*Тарновецький І. І., Щелканова С. О.*Поетика «*Concerto grosso* з позитивом» Є. Петриченка 100

Розділ 2. Інструментальне виконавство

Чернявська М. С., Міц О. Р.

Аплікатурна реформа М. Мошковського та її значення для фортепіанного мистецтва ХХ століття 121

Бай Бовень

Темброобрази валторни в оркестровому стилі Р. Штрауса (на прикладі Концерту № 1 для валторни з оркестром) 143

Янжула Д. А.

Неакомпанований тромбон в інструментальному театрі В. Рунчака: аспект діалогізації у сольному виконавстві 158

Розділ 3. Вокальне мистецтво

Ніколаєвська Ю. В., Чжан Хао

Поліваріативність шекспірівського образу Ромео: філософська рефлексія та втілення в оперному жанрі 186

Ван Цзянь

Ансамблевий спів як феномен західноєвропейської музики: історичний дискурс 212

Лю Дань

Хорова регіоністика межі тисячоліть: його cantor і метамова 231

TABLE OF CONTENTS

Section 1. Musical space: genre vectors and transformations

Oksana Aleksandrova, Anna Lypkina

Intermezzo genre model (on the example of piano works by R. Schumann and J. Brahms) 7

Olena Bondarenko

Piano etude in the work by Serhiy Bortkevych: paths of genre transformation..... 29

Svitlana Oliinyk

Transformations of the symphony genre in K. Penderecki's work (on the example of the First, Second and "Park" Symphonies) 56

Qin Yuhan

Du Mingxin's Piano Concertos in the context of the evolution of his creativity 82

Ihor Tarnovetskyi, Svitlana Shchelkanova

The poetics of «*Concerto Grosso* with Positive» by Ye. Petrychenko 100

Section 2. Instrumental Performance

Marianna Chernyavska, Oksana Mits

M. Moshkovsky's fingering reform and its significance for the piano art of the 20th century 121

Bai Bowen

Timbre images of the French horn in R. Strauss' orchestral style (on the example of Concerto No. 1 for French horn and Orchestra) 143

Dmytro Yanzhula

Unaccompanied trombone in V. Runchak's instrumental theatre: aspect of dialogization in solo performance 158

Section 3. Vocal art

Yuliia Nikolaievska, Zhang Hao

The polyvariability of Shakespeare's image of Romeo: philosophical reflection and embodiment in the opera genre 186

Wang Jian

Ensemble singing as a phenomenon of Western European music: historical discourse 212

Liu Dan

Choral Regionalism at the Turn of the Millenium: *homo cantor* and "Metalanguage" 231

Розділ 1.
**МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР: ЖАНРОВІ ВЕКТОРИ
І ТРАНСФОРМАЦІЇ**

УДК 78.071.1(430)(092):780.616.432.086.2
DOI 10.34064/khnum1-74.01

Александрова Оксана Олександрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики
e-mail: aleksoks71@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-5106-8644

Липкіна Анна Андріївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
магістерка кафедри теорії музики
e-mail: annlipkina.19@gmail.com; ORCID iD:0009-0006-5266-3609

**Жанрова модель інтермецо
(на прикладі фортепіанних творів Р. Шумана та Й. Брамса)**

Інтермецо розглянуто як самостійна п'єса, що є одним з різновидів мініатюри. Для визначення характерних рис жанру вибрано інтермецо для фортепіано композиторів-романтиків, зокрема Р. Шумана та Й. Брамса, адже цей жанр викристалізувався, відокремившись від опери, саме в добу Романтизму. Новизна дослідження полягає у створенні моделі жанру інтермецо, основаної на вивченні його генези; метафоричність, двоїстість і парадоксальність представлено як його корінні якості. Мета статті – визначити характерні принципи організації жанру інтермецо на прикладі його фортепіанних зразків у Р. Шумана (ор. 4) та Й. Брамса (ор. 117). Зазначається, що саме у творчості Р. Шумана цей жанр подолав функцію середнього, проміжного, та отримав самостійне значення. У висновках підкреслюються жанрово-стилістичні риси, притаманні жанру інтермецо загалом.

Ключові слова: Р. Шуман; Й. Брамс; мініатюра; інтермецо; фортепіанні твори; метафоричність; двоїстість; переїнтонування; парадоксальність; жанрова модель.

Постановка проблеми.

На сучасному етапі в композиторській творчості простежується тенденція до створення мініатюр, що можна пояснити багатовекторністю і прискореним темпом життя окремої особистості та суспільства загалом. Мініатюра являє собою концентрат певних сенсів, який уособлює лаконічний стиль мислення сучасного індивіду. Одним з різновидів мініатюри є жанр інтермецо.

Пройшовши тривалий шлях еволюції та набувши значних художніх і семантичних можливостей, жанр інтермецо став *невід'ємною частиною європейської музичної традиції*. Його розвиток відбиває і широкі культурні тенденції, пов'язані зі змінами естетичних та філософських поглядів на музику як мистецтво, і творчі пошуки композиторів. У цьому контексті інтермецо постає не тільки як *унікальний художній феномен*, але й як *своєрідна творча лабораторія*, де композитор експериментує, формулюючи та перевіряючи свої музичні ідеї та концепції.

На сьогодні існує потреба в системному дослідженні моделі жанру інтермецо, розробці підходів до вивчення цих музичних композицій, методів їх аналізу, які сприятимуть поглибленому розумінню специфіки цього жанру.

Останні дослідження і публікації. У сучасному українському музикознавстві спостерігається тенденція до розвитку теорії жанру мініатюри. Це підтверджують як дисертаційні дослідження в цій царині, зокрема А. Мельник (2016), присвячене українській скрипковій мініатюрі другої половини ХХ – початку ХХІ століть; Н. Рябухи (2004) – на матеріалі вітчизняної фортепіанної музики того ж періоду, де мініатюризм представлено як спосіб мислення композитора; Л. Свиридовської, яка виокремлює особливості жанру мініатюри, ґрунтуючись на зразках української фортепіанної творчості (Свиридовська, 2007); М. Варакути, що розглядає цей жанр крізь призму дефініцій «монументальне» та «мініатюрне» (Варакута, 2011), так і окремі статті – Т. Ільяшенко (2017) щодо традиції Ф. Мендельсона в жанрі мініатюри в українській музиці; І. Палійчук (2018), що

розглядає мініатюри для мідних духових інструментів у творчості українських композиторів 80–90 років минулого століття; А. Полканова (2018), який окреслює типологічні риси камерно-вокальної мініатюри сучасних українських композиторів.

Отже, питання теорії жанру мініатюри наразі є актуальним серед музикознавців, проте жанр інтермецо, як один з його різновидів, вивчений досить опосередковано. У ході аналізу музикознавчих праць, присвячених жанру інтермецо, зокрема як самостійної п'єси, виявилось, що це питання досліджено недостатньо: наукова база містить лише узагальнені відомості щодо цього жанру та його характерних ознак. Наприклад, С. Мирошніченко (2015) простежує генезу жанру інтермецо та окреслює динаміку його розвитку як самостійної п'єси. Дисертація Лу До (2021) сфокусована на процесі сепарації цього жанру від театральної та симфонічної музики. Науковець досліджує інтермецо як поняття та явище, звертаючись до значення самого терміну «інтермецо», підкріплює вже існуючу концепцію жанру та вказує на неоднозначність його побутування: як самостійного твору, як частини циклічної композиції.

Лу До робить спробу виокремлення специфічних рис жанру, доходячи висновку, що у випадку з інтермецо як самостійним твором «його жанровий зміст виявляється також вкрай розмитим, адже пов'язується із вираженням *широкого спектру людських переживань [курсив наш – О.А., А.Л.]*, що ускладнює процес жанрової атрибуції» (Лу До, 2021: 45). Музикознавець зазначає, що, попри відсутність *сталих жанрових ознак* інтермецо, все ж можна виокремити його певні специфічні риси: це «... єдність ліричного висловлювання, концентрація на певному стані як якості, яка легко піддається коливанню та швидко змінюється..., або настрої» (там само). Проте, на наш погляд, зазначені принципи художньої організації жанру не розкривають його специфіки і притаманні не лише інтермецо, а й мініатюрі загалом. Цей факт створює потенціал для нових музикознавчих пошуків у вивченні жанру інтермецо, а саме – виведення певної *моделі*

жанру, виокремлення його характерних ознак, що індивідуалізують його серед інших різновидів жанру мініатюри.

Мета статті – визначити характерні ознаки та організаційні принципи жанру інтермецо на прикладі фортепіанних мініатюр Р. Шумана (ор. 4) та Й. Брамса (ор. 117).

Методологія дослідження. Розгляд обраних музичних зразків ґрунтується на жанрово-стильовому, семантичному, феноменологічному, ціннісно-смысловому та інтерпретаційному підходах.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У сучасному музикознавстві жанр розглядається і у вузькому, і в широкому розумінні: «... це певний відносно стійкий інтонаційний архетип (модель) музичного твору (тексту), що, формуючись у відповідності до вимог його художніх та позахудожніх детермінант (контексту), проявляє себе як система-данність (семантичний знак музичного мистецтва) та система-принцип (смыслотворчий код музично-історичного процесу), при цьому, виступаючи засобом генетико-типологічної систематизації музичних творів, служить каналом інтегративно-типологічного зв'язку об'єктно-суб'єктної системи музичного мистецтва» (Коменда, 2009: 128). Для того, щоби представити інтермецо як стійкий інтонаційний архетип та як певний смылотворчий код музично-історичного процесу, звернемося до його історії та генези.

Розквіт жанру мініатюри пов'язаний з епохою Романтизму, коли композитори у своїй творчості прагнули до вираження унікальності світовідчуття, й це «індивідуальне сприйняття картини світу, – вважає А. Мельник, – сприяло виявленню “великого в малому”» (Мельник, 2016: 17), що, у свою чергу, сприяло виникненню цього жанру. Мініатюра являє собою *концентрат певних сенсів*, який уособлює стиль мислення індивіду – ґрунтовний, але при цьому лаконічний. «Українська музична енциклопедія» визначає мініатюру як «... невеликий музичний твір, де художній образ подано в максимально сконцентрованому часо-просторі» (Кушнірук, 2011: 406).

Якщо розглядати інтермецо як один з різновидів багатогранного жанру мініатюри, необхідно розуміти саме його специфіку. У своєму

дослідженні мініатюри А. Мельник доходить висновку, що «... іманентні риси жанру виявились у збереженні принципу *максимальної концентрації змісту в малому часо-просторі лаконічної форми*; ознаках *символічності та метафоричності* емоційно-образної сфери; співіснуванні *автономності й тяжіння до контексту* (тенденції до циклізації, до вербальних і живописних асоціацій); у *деталізації* – мелодико-гармонічних структур, фактурних або ритмічних формул, лейт-інтервалів, що набувають у відтворенні образно-сміслових задумів особливого значення [*курсив наш – О.А., А.Л.*]» (Мельник, 2016: 175). Ці характерні ознаки мініатюри притаманні також і жанру інтермецо, хоча в останньому лаконізм приховує під собою більш вагомий смисл, ніж здається на перший погляд; він пов'язаний з метафоричністю музичного висловлювання.

Для виокремлення характерних жанрово-стилістичних ознак фортепіанного інтермецо звернемось до етимології назви цього жанру. О. Кушнірук, визначаючи функціональне значення жанру, зазначає: «... інтермецо (від італ. *intermezzo*, лат. *intermedius* – той, що посередині, проміжний) – це *проміжна* або *самостійна* (*курсив наш – О. А., А. Л.*) характерна інструментальна п'єса» (Кушнірук, 2008: 241). Первинно інтермецо виконувало роль проміжного елемента, що в умовах оперного жанру виступав як серединний, сполучний модус – *інтер-* (між), що фіксував *невизначеність стану*, в якому перебували сценічні персонажі. Певна зупинка дії, відстороненість і невизначеність традиційно вказують на поверхневність або банальність сюжетних ліній; однак за імпровізаційністю, притаманною інтермецо, міг стояти більш *глибинний* смисл. Завдяки цьому жанр інтермецо поступово претендує на самостійність, отже, має містити в собі модус *розімкненості*. Починаючи з епохи Романтизму (коли жанр інтермецо виокремлюється і стає самостійним), префікс *інтер-* метафорично переосмислюється, створюючи умовні семантичні сполуки, у яких інтермецо нічого не передує та нічого не звучить після нього:

- 1) *тиша–інтермецо–тиша*;
- 2) *стан–інтермецо–враження*.

Медитативна природа жанру інтермецо у творах Р. Шумана та Й. Брамса підкреслюється в середніх розділах тричастинних репризних форм – своєрідними «*інтермецо в інтермецо*», де елементи фактури наділені двоїстим значенням та підсилюють мінливий, філософсько-споглядальний настрій, втілюючи модус *невизначеності* та пошуку, відповідно до психологічного стану, у якому перебуває «герой» мініатюри. Звідси, драматургічний розвиток у інтермецо можна представити як процес *інтеріоризації*, тобто «... перетворення зовнішніх, реальних дій на внутрішні розумові дії» (Бусел, 2005: 501), занурення у психологічне осмислення-переосмислення об'єкта аналізу (психоемоційного стану «героя»), перехід від зовнішніх подій до внутрішніх ментальних, коли сенс не лежить на поверхні, а його треба віднайти.

Наведемо приклад літературного втілення жанру інтермецо з метою виявлення специфіки останнього. Новела М. Коцюбинського «*Intermezzo*» розповідає про героя, який прагне усамітнитися на природі, щоб відновити свої сили, відпочити серед полів, слухаючи «музику» вітру та сонця. Письменник використовує символічні образи: «залізна рука города» асоціюється з важким пригніченим станом героя, виснаженням, а образи «моєї утоми», «поля», «сонця», «зозулі», виступають як своєрідні персонажі-співрозмовники героя, що допомагають йому знову відчувати радість життя (Коцюбинський, 1908: 1). Із цього випливає, що автор вкладає в назву досить широке значення: «*Intermezzo*» – не просто перепочинок у мальовничій сільській місцевості, це – відродження стомленої людської душі. Таким чином, жанр інтермецо у своєму літературному втіленні демонструє смислову *двоїстість*, дуалізм; ця ж властивість притаманна і його музичному аналогу. Так, Б. Ріман у статті, присвяченій інтермецо (Riemann, 1882: 554), уперше вказав на його двоїсту природу, піднявши проблему самостійності жанру з метою усвідомлення тих його характерних ознак, які були важливими для Р. Шумана в його композиторській трактовці інтермецо. Отже, інтермецо – це форма з «подвійним дном», яка поєднує прямі та переносні значення, проте переважають останні. Н. Горюхіна (1985) звертає увагу на зв'язок двоїстості з поетичністю,

яка, у свою чергу, нерозривно пов'язана з *металогією* (тобто застосуванням метафор, порівнянь, переносних значень слів); поетична основа музичного твору привносить дуалізм у музичний текст. Отже, перенос значення і є проявом двоїстості, зокрема в музиці, а семантика жанру музичного інтермецо внаслідок його первісної «перехідної» природи й тяжіння до інтеріорізації наділяється багатозначністю.

Звернемося до поняття *переінтонування*, що лежить в основі процесу народження індивідуальної інтерпретації семантичного знаку. Музичний розвиток, на думку Н. Горюхіної, являє собою утримання *інваріанту* та його *варіантне* просунення – це *металогічна фігура порівняння*, навіть гіперболи. У цьому зв'язку вона називає переінтонування «... гігантськи пророслою фігурою порівняння» (Горюхіна, 1985: 30) і доходить висновку, що останнє в музиці є *метафорою*, на якій ґрунтується, поряд зі стилістичними фігурами, музичний розвиток в цілому. Саме переінтонування є матеріальним проявом *двоїстості* та *метафоричності* як ознак загального явища поетичності в музиці, що впливає в інтермецо на всі параметри музичного тексту – інтонаційний, гармонічний, метро-ритмічний, темброво-фактурний, артикуляційний.

На *тематично-інтонаційному* рівні двоїстість, багатозначність проявляються в калейдоскопічному поєднанні різнохарактерного тематизму. Такий прийом ускладнює і навіть унеможлиблює виокремлення основної та другорядних за функцією тем, адже вони всі є однаково важливими в тематичному комплексі, що утворює *певну заданість* композиційно-драматургічного розвитку. Наприклад, в «Інтермецо» № 2, *op.* 4 Р. Шумана перша тема в темпі *Presto a capriccio*, що виникає після початкового октавного тону «e», сполучає між собою «Інтермецо» № 1 та «Інтермецо» № 2 й одночасно містить експозиційний та розвиваючий типи викладу (тт. 2–7). Перша тема в «Інтермецо» № 2 різко переривається «мікроінтермедією» в темпі *Lento* (тт. 8–9); це своєрідна зупинка, відпочинок, після якого знову повертається тема у своєму первісному вигляді. В експозиції вже присутній

інтермедійного фрагменту як варіантний виклад (переінтонування) основної теми (Приклад 2). Присутні неоднозначна функціональність теми та її компонентів, а також прихована спорідненість між тематичними побудовами.

Приклад 2. Й. Брамс. «Інтермеццо» № 1, оп. 117 (тт. 17–20);



Й. Брамс. «Інтермеццо» № 1, оп. 117 (тт. 21–22).



Багатозначність (двоїстість) та метафоричність як загальні прояви поетичності в музиці простежуються й на рівні *метроритмічної організації* музичного тексту, коли ритмічні угруповання виступають як носії *рими*, сукупно з іншими засобами музичної виразності. Н. Горюхіна підкреслює, що «... суперечність метру та ритму в музиці яскравіше виражена, ніж в поезії, оскільки саме вона створює *специфічні властивості музичної інтонації* [курсив наш – О. А., А. Л.]» (Горюхіна, 1985: 33). В «Інтермеццо» № 1 оп. 4 Р. Шумана за рахунок

переритмізації ямб змінюється на хорей. У тритактовому вступі закладено мелодико-ритмічну формулу всієї п'єси – двічі повторений низхідний ямбічний мотив, що його утворюють автентичні гармонічні звороти $D^6_5 - T$; а потім $DD^6_5 - D$. У подальшому розвитку в низькому регістрі розгортається основна тема п'єси в гармонічному *fis-moll*, яка починається з висхідного стрибка на малу нону, за яким слідує низхідний рух. У темі відбувається трансформація мелодико-ритмічної формули зі вступу, – вона стає хорейною (нотний *Приклад 3*). Отже, розвиток мелодико-ритмічної формули в експозиційному розділі «Інтермеццо» № 1 Р. Шумана пов'язаний з варіантно-ритмічним перетворенням, у результаті якого початкова ритмоформула змінює свою семантику: мужність, рішучість (т. 1–3) доповнюються жіночстю, плавністю (т. 4, початок основної теми).

Приклад 3. Р. Шуман. «Інтермеццо» № 1, оп. 4 (тт. 1–7).

I

Allegro quasi maestoso M. M. $\text{♩} = 120$

The image shows a musical score for the beginning of Schumann's Intermezzo No. 1, Op. 4. The score is in 3/4 time and F major. It shows the first few measures of the piece. Two red boxes highlight specific rhythmic patterns: the first box is around measures 1-3, and the second box is around measures 4-5. The score includes dynamic markings like *sf* and *R.* (ritardando). The tempo is marked *Allegro quasi maestoso* with a metronome marking of $\text{♩} = 120$. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-3 and the second system containing measures 4-5.

Й. Брамс також залучає ритмічне переосмислення як один із важливих засобів драматургічного розвитку. В «Інтермеццо» № 3 наприкінці першого розділу (тт. 40–45) початкова тема із суворо стриманої трансформується в декламаційно-речитативну. Зміна семантики досягається завдяки ритмічному укрупненню першої долі та зміні темпу: композитор використовує замість восьмої тривалості четвертну з крапкою та проводить тему на *Poco piu lento* замість *Andante con moto* (див. нотний *Приклад 4*).

Приклад 4. Й. Брамс. Інтермецо № 3, ор. 117 (тт. 40–45).



Метафоричності, багатозначності набуває і *мотивна організація*, для якої характерним є прийом варіантного переінтонування, що демонструє функціональну рівноправність всіх варіантів теми (подібно до граней діаманта, які різноманітно виблискують на сонці). Наприклад, в «Інтермецо» № 3 Р. Шумана мотивна трансформація відбувається від танцювальності в душі мазурки до пісенності. Спочатку мотив закінчується восьмою паузою, після чого йде стрибок на квінту вниз, а згодом мотив видозмінюється за рахунок заліганого останнього звуку. Завдяки метричному перетворенню мотив стає плавним та ніби завмирає на останньому звуці. Виникає *геміола*, метр змінюється внаслідок переносу акцентів (Приклад 5). Така видозміна перетворює жанрову природу мотиву та надає йому рис метафоричності.

Приклад 5. Р. Шуман. Інтермецо № 3, ор. 4 (тт. 26–35).

Ще один приклад музичної метафори в «Інтермецо» № 6 Р. Шумана пов'язаний з явищем *енгармонізму*. Протягом декількох тактів звук «*b*» неодноразово переосмислюється як «*ais*» та навпаки (тт. 9–12). Різного сенсу цим звукам надає гармонічне наповнення: *h-moll* чергується з гармонічним *D-dur* (Приклад 6).

Приклад 6. Р. Шуман. «Інтермецо» № 6, оп. 4 (тт. 9–12).



Репризний розділ «Інтермецо» № 2 Й. Брамса відкривається зміщенням основної теми на малу секунду вгору, тобто відбувається переінтонування в тональності секундового співвідношення – *d-moll* (тт. 50–59). Згодом тема звучить в основній тональності *Des-dur*, проте змінена динамічно: з'являється *sempre crescendo*, яке приводить до *ff*, на відміну від експозиційного розділу, де панувала динаміка *p*.

В «Інтермецо» Р. Шумана особливого значення набуває **римування** на рівні кадансових зон: саме каданси розмежовують форму, адже, як і строфа, музичний період набуває єдності саме завдяки узгодженням кадансів. Н. Горюхіна зазначає, що каданс зазвичай виконує композиційні функції у творі, тобто він є синтаксичним знаком. Однак через те, що він може оформлюватися «...різноманітними засобами музичної виразності, каданс включається у поетичну структуру цілого та не перетворюється на стереотип або модель» (Горюхіна, 1985: 34). Дослідниця доводить, що у творах Р. Шумана, поряд із римою, яка об'єднує побудову, яскраво простежується й римування кадансів: «Разом із римою, що сполучає побудови, в його музиці проступають стилістичні фігури порівняння, тонко відокремлюючи подібні й несхожі інтонаційні завершення» (там само: 36). Так, у кадансових зонах

«Інтермеццо» № 1 простежується *металогічна фігура порівняння*: гармонія з кожним новим проведенням стає інтонаційно більш повною та насиченою, варіантність усередині кадансів стає виразом поетичності на рівні кадансових зон. У другому кадансі динамізується партія правої руки, акордова фактура стає більш щільною, тонічна велика терція, у яку розв'язується D^{\flat}_5 у вступі, наприкінці першого розділу має вигляд розгорнутого тонічного тризвуку, якому передує D з октавним подвоєнням прими. У третьому – при збереженні фактури попереднього – лінія басу теситурно звучить октавою нижче, змінюючи своє темброво-регістрове наповнення. При однаковому функціональному змісті простежується драматургічний розвиток: каданс «поетизується» завдяки інтонаційному, гармонічному та темброво-регістрового факторам.

На рівні *ладової організації* метафоричність вбачається у використанні однойменних тональних співвідношень. Наприклад, в «Інтермеццо» № 1 *Es-dur* Й. Брамса весь перший розділ побудований на розвитку однієї теми, яка викладена в середньому голосі і ніби «прихована». Особливого значення набуває тонічний звук «*es*» поряд з тонічною терцією в нижньому голосі, що виконує функцію органного пункту (тт. 1–4) до гамоподібної мелодії. Середній розділ викладений в однойменній тональності *es-moll*. Відбувається варіантне ладотональне переінтонування в межах однієї звуковисотності. Тематизм має мотивно-фрагментарну будову, на відміну від протяжно-пісенного й нагадує плач, асоціюючись з епіграфом твору:

Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!

Mich dauert's sehr, dichweinen sehn.

(Спи спокійно, дитино моя, спи ніжно та солодко!

Мені так боляче бачити, як ти плачеш).

Фактура також має риси варіантності як виразу двоїстості. Наприклад, варіантність присутня в межах суміжних періодів простої двочастинної форми: в *Alternativo* «Інтермеццо» № 2 Р. Шумана мелодія трансформується від одноголосної на *p* (*sotto voce*) до октавно подвоєної на *f* з акцентами на першій долі. Синкопований супровід мелодії з'являється на слабкому часі на *staccato*, тоді як в другому періоді він

варіантно переінтоновується в розкладений акорд на сильній долі такту. За рахунок фактурного та ритмічного варіювання однаковий тематичний мотив отримує різні значення – відбувається *гра сенсами*¹.

Найчіткіше метафоричність простежується *на драматургічному рівні* в циклі «Інтермецо» ор. 117 Й. Брамса, де відбувається жанрова трансформація від колискової до балади. Протягом циклу спостерігається поступове переінтонування тематизму, що веде до перетворення ліричного образу світлої меланхолійної материнської колискової першого «Інтермецо» (згадаймо епіграф) на епічний та декламаційний у третьому «Інтермецо». Те, що у циклі Й. Брамса через послідовність різних тем відбувається розвиток *одного музичного образу* – колискової, підтверджується композиторською назвою циклу: «Коліскова моїх страждань».

Парадоксальність як одна з характерних рис жанру інтермецо більш явно проявилась у творчості Й. Брамса, ніж у Р. Шумана. Поняття парадоксу не обмежується перемінністю значень сталих логічних функцій та їх поєднання, воно також пов'язане з мисленням, зі способом пізнання істини. Парадокс – це інноваційний спосіб усвідомлення дійсності, вихід за межі звичного та усталеного, коли думка «... навмисно різко розходить з загальноприйнятими уявленнями» (Тараненко, 2000: 458).

Само побутування інтермецо як жанру наділене парадоксальністю: первісна проміжна функція, відображена в його назві, те, що генетично він слугував для зв'язки, був сполучною ланкою між творами інших жанрів, протирічить тому, що в ХІХ столітті інтермецо виокремлюється як самостійний жанр, до того ж, може утворювати цикл самостійних за своїм значенням п'єс із власним драматургічним розвитком. Отже, наявна парадоксальність між призначенням жанру та його застосуванням.

Простежимо, яким чином парадоксальність проявляється на різних рівнях музичної фактури. В «Інтермецо» № 3 Й. Брамса *фактура*

¹Такий прийом можна порівняти з омонімією в літературі.

та динаміка входять у протиріччя одне з одним. *Темпо I* (тт. 78–83) – це своєрідне «інтермецо в інтермецо», у якому ззовні щільна та масивна фактура, виклад акордами у віддалених один від одного регістрах, виконується втім дуже прозоро на *p* з подальшим *diminuendo*, а іноді взагалі не виходить за межі *pp* (нотний Приклад 7).

Приклад 7. Й. Брамс. Інтермецо № 3, ор. 117 (тт. 78–83).

The image shows a musical score for Example 7, consisting of two systems of piano music. The first system is marked "Темпо I." and "pp". Above the staff, there are markings "poco rit." and "rit.". The score features complex chordal textures in both hands, with dynamic markings and performance instructions. The second system continues the piece with similar textures and markings.

На рівні гармонії парадоксальність досить яскраво простежується в «Інтермецо» № 2 Й. Брамса. Другий його розділ завершується еліпсисом: неодноразово звучить послідовність акордів субдомінантової групи (*S-II*) без подальшого їх розв'язання у тоніку (тт. 46–48). Такий пропуск змістових елементів в цілісній побудові сприймається як парадокс, оскільки суперечить нашим очікуванням (Приклад 8).

Приклад 8. Й. Брамс. Інтермецо № 2, ор. 117 (тт. 46–48).

The image shows a musical score for Example 8, consisting of a single system of piano music. The score features complex chordal textures in both hands, with dynamic markings and performance instructions. The piece is marked "pp" and includes various musical notations such as slurs and accents.

У заключному розділі п'єси Й. Брамс проводить на *f* ланцюжок низхідних домінант без розв'язання (тт. 67–71); отже, прийом еліпсису підкреслює перемінність сталих логічних функцій та їх поєднання.

В «Інтермецо» № 6 Р. Шумана також присутня парадоксальність на рівні гармонії: у першому розділі басовий голос акордів не виконує свою функцію, у переході до репризи лінія басу присутня неявно, вона прихована у форшлагах на *p* (нотний Приклад 9).

Приклад 9. Р. Шуман. «Інтермецо» № 6, оп. 4 (тт. 33–35)



За Аристотелем, парадокс, з одного боку, це «вислів всупереч загальній думці», а з другого – твердження, «що суперечить раніше пробудженому очікуванню» (цит. за: Короткова, 2014: 137). Визначення, надане філософом, може мати стосунок і до фортепіанного інтермецо. Так, риси парадоксальності як наявності двох протилежних тверджень одночасно спостерігаються в «неузгодженості» шарів фактури. У темі «Інтермецо» № 1 Й. Брамса (тт. 13–16) присутня поліметрія, а саме, поєднання дво- та тридольного розмірів, внаслідок чого на короткий час виникає ефект метричної невизначеності, своєрідне «роздвоєння свідомості» (див. нотний Приклад 10).

Приклад 10. Й. Брамс. «Інтермецо» № 1, оп. 117 (тт. 13–16.)



Музична форма в інтермецо Й. Брамса також наділена парадоксальністю: композитор використовує квадратну побудову в середніх розділах (що притаманно експозиційному типу викладу тематичного матеріалу), а неквадратну – в експозиційних. Так, в «Інтермецо» № 2 перший розділ тричастинної форми складається з двох періодів по 9 та 13 тактів, а середній, навпаки, має квадратні періоди по 8 тактів і тому звучить більш цілісно. Підкреслимо, парадоксальність простежується в ефекті несподіваності завдяки невідповідності між композиційно-структурними функціями розділів форми та притаманними їм типами фактурного викладу.

У Р. Шумана парадоксальність проявляється опосередковано: вона простежується у функціональному розподілі тематичного матеріалу, де кожна нова тематична побудова претендує на те, щоби стати основною. Й. Брамс, спираючись на засади, сформовані його попередником у жанрі інтермецо, узагальнив та поглибив їх, й тим вивів цей жанр на інший, більш високий смисловий рівень.

Отже, надамо визначення жанру інтермецо, враховуючи його корінні властивості та сутнісні якості.

Жанр інтермецо – це певна модель музичного твору, що має свою генезу та сутнісні якості – двоїстість, метафоричність, перетонування, завдяки яким проявляє себе як семантичний знак та смисловий код.

Висновки.

Інтермецо не має усталеної структурної схеми і демонструє в епоху Романтизму різновиди тричастинної форми, підпорядковані імпровізаційній логіці жанру, що є носієм медитативної образності.

Аналіз класичних зразків жанру довів, що інтермецо – це не просто твір проміжного характеру, а *жанр зі своїми відмітними ознаками*. Це: 1) *метафоричність* як вияв поетичності, втілена у багатозначності елементів музичної фактури; 2) *двоїстість* як вираз протилежних значень; 3) *парадоксальність* як вихід за межі звичного. Вони проявляються в різних параметрах музичного твору і зумовлюють його специфіку. Зважаючи на те, що модель – це певне

узагальнення, що відображує зв'язок явища та принципів його організації, названі ознаки в силу своєї типовості й домінантності формують жанрову модель інтермецо.

Перспективи подальших розвідок полягають у розгляді жанру інтермецо як мистецького феномена, серед іншого й того, яким чином жанрова модель інтермецо, сформована на основі його фортепіанних зразків у Р. Шумана та Й. Брамса, інтерпретується у творах, написаних для різних виконавських складів композиторами ХХ–ХХІ століть, зокрема українськими.

ЛІТЕРАТУРА

- Бусел, В. Т. (Ред.) (2005). *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун». <https://archive.org/details/velykyslovnyk/page/n1/mode/2up>
- Варакута, М. І. (2011). *Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Горюхіна, Н. (1985). Поетичність музики. У кн. *Нариси з питань музичного стилю та форми*, сс. 26–37 Київ: Музична Україна [рос.].
- Ільяшенко, Т. (2017). Традиції Ф. Мендельсона в становленні жанру мініатюри у сучасній українській музиці. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 135–150.
- Коменда, О (2009). Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична українїстика: сучасний вимір*, 3, 120–140.
- Короткова, Л. (2014). Парадокс як прийом створення ефекту ошуканого очікування в англomовному художньому дискурсі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*, 44, 137–140.
- Коцюбинський, М. (1908). *Intermezzo*. *УкрЛіб: Бібліотека української літератури*. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1065>
- Кушнірук, О. (2008). Інтермецо. У кн. Скрипник, Г. (гол. ред.), *Українська музична енциклопедія*, т. 2, сс. 241–242. Київ: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Кушнірук, О. (2011). Мініатюра. У кн. Скрипник, Г. (гол. ред.), *Українська музична енциклопедія*, т. 3, с. 406. Київ: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

- Лу До (2021). *Жанровий феномен інтермецо у фортепіанній творчості Р. Шумана та Й. Брамса*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Мельник, А. О. (2016). *Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Мирошниченко, С. (2015). Генеза жанру інтермецо. *Годишньак Учительсько факультета у Врању*, VI, 391–398 [рос].
- Палійчук, І. (2018). Жанр мініатюри для мідних духових інструментів у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ ст. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 1 (10), 160–165.
- Полканов, А. (2018). Типологічні риси камерно-вокальної мініатюри у творчості сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво і культура*, 27(1), 63–73. DOI: 10.31723/2524-0447-2018-27-1-63-73
- Рябуха, Н. О. (2004). *Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ–ХХ століть)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Свиридовська, Л. М. (2007). *Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець ХІХ – І третина ХХ століття)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.
- Тараненко, О. (2000). Парадокс. У кн. *Українська мова: енциклопедія*, сс. 458–459. Київ: Вид-во «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана.
- Riemann, H. (1882). *Musik-Lexikon: Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständiger Instrumentenkunde*. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts. <https://archive.org/details/musiklexikontheo00riem>

REFERENCES

- Busel, V. T. (Ed.) (2005). *The Great Explanatory Dictionary of the Modern Ukrainian Language*. Kyiv; Irpin: VTF “Perun”. <https://archive.org/details/velykyislovyk/page/n1/mode/2up> [in Ukrainian].
- Horiukhina, N. (1985). Poeticism of music. In *Essays on the issues of musical style and form*, pp. 26–37 Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].

- Iliashenko, T. (2017). F. Mendelssohn's traditions in the formation of the miniature genre in contemporary Ukrainian music. *Aspects of Historical Musicology*, 10, 135–150 [in Ukrainian].
- Komenda, O. (2009). The concept of genre in contemporary musicology. *Musical Ukrainian Studies: A Contemporary Dimension*, 3, 120–140 [in Ukrainian].
- Korotkova, L. (2014). Paradox as a technique for creating the effect of deceived expectations in English-language discourse. *Scientific Notes of the National University "Ostroh Academy"*, 44, 137–140 [in Ukrainian].
- Kotsiubynsky, M. (1908). Intermezzo. *UkrLib: Library of Ukrainian Literature*. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1065> [in Ukrainian].
- Kushniruk, O. (2008). Intermezzo. In Skrypnyk, H. (ed.), *Ukrainian Musical Encyclopedia*, vol. 2, pp. 241–242. Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Kushniruk, O. (2011). Miniature. In Skrypnyk, H. (ed.), *Ukrainian Musical Encyclopedia*, vol. 3, p. 406. Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Lu Do (2021). The genre phenomenon of intermezzo in the piano works by R. Schumann and J. Brahms. (PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa State Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Melnyk, A. O. (2016). Trends in genre-style dynamics of Ukrainian violin miniature of the second half of the 20th – early 21st centuries. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Miroshnichenko, S. (2015). The Genesis of the Intermezzo Genre. *Yearbook of the Faculty of Teacher Education in Vranje*, VI, 391–398 [in Russian].
- Paliychuk, I. (2018). The genre of miniature for brass instruments in the work by Ukrainian composers of the 80^s–90^s of the 20th century. *International Bulletin: Cultural Studies, Philology, Musicology*, 1(10), 160–165 [in Ukrainian].
- Polkanov, A. (2018). Typological features of chamber and vocal miniature in the work by modern Ukrainian composers. *Musical Art and Culture*, 27 (1), 63–73. DOI: 10.31723/2524-0447-2018-27-1-63-73 [in Ukrainian].
- Riabukha, N. O. (2004). Miniature as a phenomenon of musical culture (based on the material of piano works by Ukrainian composers of the late 19th–20th centuries). (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Riemann, H. (1882). *Musik-Lexikon: Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständiger Instrumentenkunde* [Music Encyclopedia: Theory and history of music, the composers of ancient and modern times with a description of their works, along

- with a complete guide to instruments*]. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts. <https://archive.org/details/musiklexikontheo00riem> [in German].
- Svyrydovska, L. M. (2007). *Piano miniature in Ukrainian musical culture (late 19th – first third of 20th century)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
- Taranenko, O. (2000). Paradox. In *Ukrainian language: encyclopedia*, pp. 458–459. Kyiv: “Ukrainian encyclopedia” named after M. P. Bazhan [in Ukrainian].
- Varakuta, M. I. (2011). *The genre of choral miniature in modern Ukrainian music (on the example of V. Zubytsky's work)*. (Extended abstract of PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa State Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].

Oksana Aleksandrova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Dr. habil., Full Professor, Head of the Music Theory Department;
e-mail: aleksoks71@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-5106-8644

Anna Lypkina

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
master's student, the Music Theory Department;
e-mail: annliypkina.19@gmail.com; ORCID iD:0009-0006-5266-3609

Intermezzo genre model

(on the example of piano works by R. Schumann and J. Brahms)

Statement of the problem. *In contemporary Ukrainian musicology, there is a tendency to study the miniature genre, which has become popular among composers since the Romantic period. The intermezzo, as one of its varieties, has a long history and demonstrates its relevance in the art of music. Musicology contains a small number of fundamental scientific works concerning the intermezzo genre as an independent piece. In scientific research, this genre is interpreted quite generally in the context of the miniature with its characteristic features, while there are no studies on the specifics of the intermezzo as a phenomenon of European musical art. Currently, there is a need for a systematic study on the creation of a model of the intermezzo genre; it is necessary to identify those approaches to the study of musical compositions and methods of their analysis that will contribute to an in-depth understanding of the specifics of works of this genre.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to determine the characteristic principles of the organization of the intermezzo genre*

on the example of piano samples by R. Schumann (Op. 4) and J. Brahms (Op. 117), since it was during this period that the genre overcame the middle function and acquired an independent meaning. For the first time, a model of the intermezzo genre based on considering its genesis is formed; metaphorical and paradoxical qualities are presented as its root peculiarities. The research concept is based on the complex interaction of genre and style, semantic, value and meaning, and interpretation methods.

Research results. Due to analyzing the samples of romantic intermezzos for piano by R. Schumann and J. Brahms, it was found that the intermezzo is not just a miniature of a connecting character, but a genre with its own characteristic features that make up its genre model. Musical development consists in variant transformation of invariant and re-intonation of musical themes at the micro and macro levels, where re-intonation become a musical metaphor. Metaphorality in the intermezzo genre is manifested at the level of thematic material, rhythm, harmony and texture. Compositional and stylistic figures become means of expression and carry a double burden, namely, structuring the form-process and structuring the poetic image. Every detail in the play is endowed with a double, ambiguous meaning that needs to be unraveled and understood, which is inherent in the intermezzo genre as a form with a “double bottom”. Paradoxicality, as another distinctive feature of the genre, permeates all elements of the form, ‘refracts’ perception: forcing the mind to perceive certain elements as contradictions (combination of texture and dynamics, types of presentation of harmony and thematic material). The impossibility of predicting sound as one of the manifestations of paradoxical logic embodies the “modus operandi” of intermezzo genre as of a search, a state of uncertainty.

Conclusion. The analysis of classical examples of the genre proved that the intermezzo is not just a work of intermediate character, but a genre with its own distinctive features. These are: 1) metaphoricality, which embodies the poetry and ambiguity of the elements of the musical texture; 2) duality as an expression of opposition; 3) paradoxicality as going beyond the usual. They are manifested in various parameters of a musical work and determine its specificity. Considering that a model is a certain generalization that reflects the relationship between a phenomenon and the principles of its organization, the above-mentioned features, due to their typicality and dominance, form the genre model of intermezzo.

Keywords: R. Schumann; J. Brahms; miniature; intermezzo; piano works; metaphoricality; duality; re-intonation; paradox; genre model.

Стаття надійшла до редакції 28 лютого 2025 року

УДК 780.616.432.087.5

DOI 10.34064/khnum1-74.02

Бондаренко Олена Миколаївна

Мистецький ліцей «Київська дитяча Академія мистецтв імені М. І. Чембержі»,
кандидат мистецтвознавства, заступник директора з мистецької роботи

e-mail: andre.bond69@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2745-1907

Фортепіанний етюд у творчості Сергія Борткевича: шляхи трансформації жанру

Необхідність дослідження трансформації жанру фортепіанного етюдую у творчості Сергія Борткевича зумовлена актуалізацією вивчення творчості українських композиторів, чия мистецька діяльність ще не є достатньо представленою у вітчизняному науковому дискурсі. Вихідною ідеєю є актуальність дослідження розвитку віртуозності як історично значущої складової в еволюції виконавства на клавішних інструментах та потреба в оновленні концертно-конкурсного репертуару музикантів-піаністів. Новизна дослідження полягає у вивченні жанру етюдую в доробку Сергія Борткевича як цілісного явища та відбитку еволюції композиторського стилю. Своєрідність цих опусів виявляється у поєднанні стильових ознак Бароко, романтизму, імпресіонізму; наявності характерних алюзій на фортепіанні стилі видатних композиторів-віртуозів; у зближенні поетики різних музичних жанрів та літературного жанру новели, художнього жанру портрету, що засвідчує унікальний внесок С. Борткевича в потужну трансформацію віртуозного етюдую на початку ХХ століття та відкриває нові перспективи його оновлення.

Ключові слова: віртуозність; трансформація жанру; фортепіанні етюдую; стиль С. Борткевича; багатозаровість синтезування; художній зміст.

Постановка проблеми.

Віртуозність як одна з обов'язкових складових майстерності музиканта-виконавця включає в себе високий рівень технічної досконалості і ступінь володіння інструментом та наділена особливою силою впливу на слухача. Її розвиток, що відбивається, зокрема,

в еволюції жанру етюдів від інструктивного до художнього типу, відображає загальні процеси розвитку клавішних інструментів і клавірного виконавства. Виховання технічної майстерності існує у фортепіанній педагогіці як вибудована система, в якій завжди є місце для оновлення й розширення навчального та концертно-конкурсного репертуару. Порушення теми трансформації жанру фортепіанного етюдів у творчості Сергія Борткевича зумовлено об'ємом та художньою цінністю опусів, створених автором протягом життя. На сьогодні актуальність дослідження фортепіанної творчості українських композиторів, що вплинула на розвиток етюдного жанру, вивчення особливостей його втілення на певному історичному етапі залишається відкритою і значущою темою для вітчизняного мистецтвознавства. Дослідження визначеної теми набуває додаткової значущості в рамках осмислення вагомості мистецького доробку видатних українських композиторів, творчість яких на сьогодні залишається лише частково вивченою та недостатньо трансльованою у світовий культурний простір. Другий рівень проблеми зумовлений актуальністю задачі оновлення засад сучасної мистецької освіти, динамічною трансформацією вітчизняної культури та пошуком нових шляхів і підходів до вивчення національного мистецтва.

Поштовхом до визначення теми дослідження став фрагмент інтерв'ю з виконавцем музики С. Борткевича Альфонсо Сольдано, італійським піаністом, професором, викладачем фортепіано в Державній консерваторії імені Гаetano Брага (м. Терамо, Італія), який на запитання: «Як Ви познайомилися з творчістю Сергія Борткевича?» відповів: «Це фантастично, тому що у нас є можливість почути таких виконавців минулих часів, як, наприклад, Моріц Розенталь, близький друг Альфреда Райзенауера – учителя Сергія Борткевича. Розенталь і Райзенауер навчалися у Ференца Ліста. Борткевич присвятив Розенталю твір “Скарги та утіхи” (ор.17). На знак подяки Розенталь вирішив записати деякі твори Борткевича, зокрема Етюд № 8 ор.15. Із цього етюдів починають знайомство з творчістю Борткевича всі його дослідники» (Назаренко, 2017).

Останні дослідження і публікації. Відзначена привабливість фортепіанних етюдів С. Борткевича для виконавців, однак вони залишаються відкритою темою для науковців та мистецтвознавців. Такі дослідники, як Д. Гульцова (Гульцова, 2018), Є. Левкулич (Левкулич, 2016, 2018, 2021), Ю. Ніколаєвська, І. Палій, І. Денисенко, О. Чередниченко, М. Кужба, І. Чернявський, Ван Юцзі, Цзен Цянь (2023), Н. Стецюк (Стецюк, 2021), О. Чередниченко (Чередниченко, 2008, 2023а), Т. Якубов (Якубов, 2021) лише частково порушили питання вивчення цього віртуозного жанру у своїх працях.

Навіть попри велику загребуваність у виконавській та педагогічній практиці, фортепіанні етюди С. Борткевича ще не стали предметом завершеного наукового дослідження, не були вивчені як цілісне явище та відбиток еволюції композиторського стилю, а також не були досліджені в ракурсі трансформації жанру етюдів у зв'язку з його визначальним впливом на розвиток фортепіанної віртуозності, що й визначає *наукову новизну* вибраної теми.

Отже, об'єктом цього дослідження є піаністична віртуозність; предметом – трансформація жанру фортепіанного етюдів у творчості Сергія Борткевича.

Мета статті – виявити особливості втілення жанрової моделі фортепіанного етюдів в творчості Сергія Борткевича в аспекті жанрово-стильової специфіки та виконавської реалізації. Матеріалом дослідження є 28 етюдів композитора з циклів: оп. 3 – «*Quatre Morceaux*» («Чотири п'єси»), оп. 4 – «*Impressions. Sept Morceaux*» («Враження. Сім п'єс»), оп. 6 – «*Trois Morceaux*» («Три п'єси»); оп. 10 – «*Quatre Morceaux*» («Чотири п'єси»), оп. 15 – «*Dix Etudes*» («Десять етюдів»), оп. 29 – «*Douze Etudes*» («Дванадцять етюдів»), оп. 65 – «*Vier Klavierstucke*» («Чотири фортепіанні п'єси»).

Методологія дослідження ґрунтується на сукупності наукових підходів, необхідних для розкриття проблематики визначеної теми: системний підхід поєднує методи контекстуального, функціонального, структурного та виконавського аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Сучасне розуміння віртуозності пов'язано з тлумаченням досконалості технічної майстерності виконавця як найвищого показника володіння справою, а слово «віртуоз» у мистецтві (італійське *virtuoso* від латинського *virtus* – доблесть, талант) визначає особу, яка майстерно володіє виконавською технікою та досягла в ній вражаючого ступеня майстерності. Але початково, в Італії XVI–XVII століть, де слово «віртуоз» набуло первинного значення, це був термін, що визначав найвищі досягнення (заслуги) в інтелектуальній чи художній діяльності, а високообдаровані музиканти нагороджувалися такою класифікацією, якщо були визнаними композиторами, теоретиками, знаменитими маестро, що було важливіше за майстерне виконавство.

Вислів Г. Гегеля «Талант без генія не набагато здійсмається над рівнем голої віртуозності» (цит. за: Лапшина, 2019: 12) примушує до пошуку дефініцій, які визначали б еволюцію віртуозності в широкому розумінні. Як високого рівня обдарування та всебічного таланту митця або технічної досконалості як самоцілі. Феномен вищого рівня виконавської майстерності завжди викликає всебічне захоплення і стає центром уваги науковців, педагогів, виконавців та слухачів; проте віртуозність, що спрямована виключно на демонстрацію технічного блиску, стає предметом нескінченних дискусій.

Водночас слово «етюд» (французькою *etude*, латинською *studium* – старанність, заняття, вчення, вивчення, вправа) та жанр етюду, визначається музикантами як твір, еволюція якого має кілька етапів. Перший умовно можна позначити як вправи для розвитку визначеного типу техніки, інструктивні етюди. Другий – етюди, створення яких поєднало технічні завдання та новий художній зміст. Подальший розвиток вивів початково суто технічну вправу на рівень концертного, а згодом конкурсного твору. Тому можна визначити третій історичний тип як концертно-художні етюди.

Первинні вправи, як занотовані автором музичні тексти, створювалися як для вирішення суто технічних завдань та поліпшення туше, так і для розвитку музичного мислення та інтонування. Назвемо

вправи з поліфонії (інвенції Й. С. Баха), вправи з модуляції Г. Рейхи (вже використано назву «Етюди» – «Etudes»), А. Рейхи («Мистецтво варіювання для фортепіано» з «етюдами-вправами» – «Practische Beispiele»). З'являються трактати, присвячені проблемам опанування інструмента (Д. Діруга – «Трансільванець» (1593), Ф. Куперен – «Мистецтво гри на клавесині» (1716), Ф. Рамо – «Метод пальцевої техніки» (1724), Ф. Е. Бах – «Досвід істинного мистецтва гри на клавирі» (1753–1762)), що містять методичні вказівки та практичні вправи. Наприкінці XVII – початку XVIII століть у клавирній літературі виникають терміни *Übung*, *Essercisi* та *Studi*, що позначали художні практичні посібники, школи. Як правило, це були твори, написані для учнів. Тут слід згадати імена Й. Кунау, Ф. Дуранте, Й. С. Баха, В. Любека, Й. Л. Кребса. Крім того, вправи, що мали подібні назви, наведені в трактатах XVIII століття, є прямими попередниками екзерсисів XIX століття. Значно вплинули на розвиток етюд, формування характерних і характеристичних його особливостей окремі жанри епохи Бароко, зокрема прелюдії, інвенції, жиги, деякі з фантазій і токати. Композиційні особливості, властиві творам епохи Бароко (принцип безперервного секвентно-модуляційного розвитку в основному одного музичного матеріалу, поєднання фігураційної техніки та імітаційних прийомів, а також ряд технічних формул), стають загальними для всіх творів етюдного жанру XIX століття.

Три томи етюдів М. Клементі «Ступені до Парнасу» ор. 44, його методичні праці «Введення в мистецтво гри на фортепіано» та «Додаток» до п'ятого видання «Введення» які високо оцінили Л. Бетховен та Ф. Шопен, відкривають нові можливості для навчання любителів та професіоналів.

Так звані «інструктивні етюди», що обов'язковим елементом формування піаністичної школи, створені композиторами другої половини XVIII – початку XIX століття: К. Черні, І. Мошелесом, І. Крамером, К. Калькбреннером, К. Гаузігом, Т. Куллаком, Г. фон Бюлловим, М. Мошковським, які були блискучими піаністами; «інструктивні етюди» посприяли розвитку технічних можливостей та

формуванню віртуозності як обов'язкового етапу становлення музиканта-виконавця.

Так паралельно відбувалася еволюція «образу фортепіано» та «образу піаніста-віртуоза» з акцентом на розвинуті технічні можливості останніх, таким чином «звужуючи» розуміння віртуозності до виконавської спритності.

Визначальним етапом еволюції піанізму і трансформації жанру етюдів є період творчості композиторів-романтиків першої половини та середини XIX століття, які вплинули на вищевказані явища, оновили та збагатили їх новими виконавськими, художніми, стильовими та віртуозними знахідками і виконавськими завданнями. Художні (концертні, трансцендентні, симфонічні) етюди у творчості Ф. Ліста та Ф. Шопена, Ф. Шумана та Й. Брамса створюють не тільки новий словник фортепіанної фактури і нову образну сферу, вони оновлюють поезику віртуозного виконавства як гармонійного поєднання художнього змісту й технічної доблесті виконавця, який одночасно є композитором, теоретиком, загальновідомим маестро, публіцистом, диригентом, видатним викладачем, концертним виконавцем – і, без сумніву, справжнім віртуозом у первинному значенні цього слова.

Нова епоха подарувала нові вимоги та можливості. Виконавець-соліст отримує право на сольний концерт, тривалість і побудова програми якого стали ще одним випробуванням: публіка завжди прагнула оновлення концертного репертуару. І композитори другої половини XIX – початку XX століть продовжили еволюцію жанру фортепіанного етюдів, підкреслюючи єдність процесів трансформації жанру з еволюцією піанізму, оновлення образу фортепіано та композиторських стилів. Етюди Ш. Алькана, К. Дебюссі, К. Сен-Санса та інших композиторів кінця XIX – початку XX століть створені як цикли, а число 12 стає визначальною кількістю окремих творів для «комплектації» цілісного циклу етюдів, поєднаних за різними ознаками та принципами. Особливий інтерес для подальшого дослідження представляють етюди К. Сен-Санса для лівої руки оп. 135, які

складають цикл у дусі старовинної сюїти: *Prélude, Alla Fuga, Moto perpetuo, Bourrée, Elegyi* та *Gigue*. Фактура цих етюдів відрізняється прозорістю, відповідає стилю музики майстрів клавесинного мистецтва і водночас демонструє типово романтичний рівень віртуозності. Ліворучні етюди К. Сен-Санса, написані в 1912 році, відповідають деяким тенденціям неокласицизму, які проявилися також й у творчості К. Дебюссі і М. Равеля.

Музичний ланцюжок: Л. Бетховен – К. Черні – Ф. Ліст – А. Райзенауер – С. Борткевич – дивним чином поєднав додаткові гілки (К. Черні – К. Таузіг – Г. Бюлов – Т. Куллак – М. Мошковський – А. Рубінштейн – А. Дрейшок – І. Слатін – С. Борткевич; Ф. Ліст – А. Райзенауер – М. Розенталь, який навчався у К. Микулі – учня Ф. Шопена) в дивовижне історичне явище, яке може претендувати на окреме дослідження взаємозв'язків, перетинів та впливів. О. Чередниченко зазначає: «Він був учнем блискучого піаніста, відомого в Європі Альфреда Райзенауера, котрий здобув свою майстерність на уроках у великого Ференца Ліста. З цієї точки зору Сергій Борткевич сприймається онуком знаного угорця. Можливо, такий родовід пояснює, чому серед численних різножанрових творів, написаних для короля інструментів», етюд посідає у його творчій спадщині не останнє місце». (Чередниченко, 2023b). Для нашої теми важливо, що крізь композиторську та піаністичну діяльність цих музикантів вочевидь просліджується їхній внесок в еволюцію віртуозності водночас із втіленням нових авторських рішень на шляху трансформації жанру фортепіанного етюд, які відобразили як авторську індивідуальність, так і більш узагальнені явища.

У творчому доробку Сергія Борткевича жанр фортепіанного етюд посідає беззаперечно унікальне місце. П'ять етюдів із ранніх фортепіанних циклів, 10 етюдів ор. 15, 12 етюдів ор. 29 та етюд ор. 65 № 2 – це скарбниця з 28 віртуозних концертних творів, у яких убачається дивовижна самобутність авторського стилю та неймовірно елегантне синтезування різних традицій та стилів, що вступають між собою в діалогічну взаємодію, зокрема, відображення стилістики

етюдів Ф. Шопена, Ф. Ліста (і навіть С. Рахманінова, О. Скрябіна). Особливо звертає на себе увагу поєднання початково лістівської манери *al fresco* – (великих мазків / насиченої фактури, широкого діапазону клавіатури, регістрів, повнозвучної динаміки, що є втіленням свободи, широти і монументальності художнього висловлювання) та стилю *brillante* (як поєднання витонченості, співучості й інструментальної «дрібної» «бісерної» техніки). Спільною рисою названих етюдів можна було б також вважати «концертність» як особливу якість віртуозного жанру, що наділений унікальною властивістю стрімкої комунікації зі слухачем та впливу віртуозних можливостей фортепіано на публіку.

Дослідники також відзначають взаємодію композитора із сучасною йому культурою. Найяскравіше це виявилось у наявності в творах С. Борткевича рис, «характерних для імпресіонізму, неокласицизму, а також неоромантизму» (Левкулич, 2016: 39), що й дозволяє Є. Левкуличу зробити висновок, що стиль С. Борткевича «базується на продовженні традицій епохи Романтизму». Але його творчість «неможливо окреслити рамками однієї національно-стильової школи» (там само: 40). «За природою свого таланту С. Борткевич відноситься до композиторів синтезуючого типу» (там само: 39). Імовірно, автор мав на увазі синтезування у творчості С. Борткевича всіх перелічених ним стилів. «Він гармонійно поєднує у своїй творчості кращі художні елементи музичної мови західноєвропейської, російської та української культур, створюючи при цьому свій власний індивідуальний стиль музиканта» (там само: 38). Але це визначення потребує конкретизації та зразків-прикладів, а можливо, – доповнення чи нового дослідницького погляду.

До жанру фортепіанного етюд композитор звертався протягом усього життя, починаючи з 28 років. У цей період він перебував у Берліні, де раніше надихався спілкуванням та навчанням в Альфреда Райзенауера, одного з улюблених учнів Ф. Ліста, про якого з натхненням писав: «Райзенауер був фортепіанним генієм. Йому не було потреби мучити себе виснажливими вправами, майстерність

приходила до нього сама собою... Він дуже мало говорив і зосереджував увагу на технічних труднощах. Хоча я і зобов'язаний йому багато чим в тому, що стосується питання музики» (цит. за: Стецюк, 2021 : 5).

Щодо паритету віртуозної майстерності й художнього змісту, притаманного виконавському стилю С. Борткевича, показовим є свідчення очевидців концерту, який відбувся в Харкові в 1904 році: «Справляючись абсолютно вільно зі всілякими складними агрементами та фіоритурами, – писав у статті музичний критик Леонідов, – пан С. Борткевич толково і вдумливо відноситься до виконуваного твору, ретельно нюансує його і твердо тримається ритму та стилю. У його виконанні зовсім не помічається небажаного прагнення блиснути технікою у збиток іншим вимогам виконуваного композитора» (Левкулич, 2016: 32–42). Натхненні враження від концертів у Ризі, які відбулися 2 квітня та 10 вересня в 1908 році, довершують уяву про його виконавські можливості: «Місцевий музичний критик Ганс Шмід (Hans Schmidt) у газеті “Rigasche Rundschau” 3 квітня писав: “Показавши себе в усіх своїх талантах як віртуоз першого ряду й самого благородного рангу, він водночас явно жив у своїй грі духом свого вчителя. Це було те саме прагнення високого, політ у просторі, який виводить слухача за межі боротьби технічних ефектів назустріч душі, що співає. Туди, де мова вже йде не про учнівство, а вже про справжнє свято музичної насолоди, яке може запропонувати виконавець, який його творить”» (Левкулич, 2021: 101).

У 1906 році композитор створює цикл п'єс для фортепіано, який має етюд у своєму складі. «Чотири п'єси для фортепіано» оп. 3 (1. *Capriccio fis-moll*, 2. *Etude Fis-dur*, 3. *Gavotte-Caprice Fis-dur*, 4. *Primula Veris F-dur*) стають першим зразком циклу п'єс, у якому етюд є віртуозним центром та втілює образ руху.

Цикл 1906 року заснований на використанні традиційних барокових та романтичних жанрів, як і старовинна сюїта, він побудований на принципі чергування контрастних темпів (повільно-швидко), мажорних і мінорних тональностей.

«Три п'єси» ор. 6 (1. *Prelude es-moll*, 2. *Valse Triste f-moll*, 3. *Etude C-dur*) було створено в 1908 році, етюд цього циклу символізує яскравий рух та стає мажорним життєстверджувальним фіналом циклу. Виникає певна спорідненість між композиціями двох циклів «Чотири п'єси для фортепіано» Ор. 3 і «Три п'єси» ор. 6 поєднують твори старовинних жанрів за принципом образно-темпового контрасту, що було типовим для барокової сюїти. Водночас виникає паралель з фортепіанною «Українською сюїтою у формі старовинних танців» М. Лисенка, де поєдналися традиційно барокові жанри (прелюдії, куранти, токати, сарабанди, гавот і скерцо) з мелодіями українських народних пісень.

Роль етюдів у циклах «Три п'єси» ор. 6 та «Чотири п'єси для фортепіано» Ор. 3 увиразнює їх положення в циклі та мажорна тональність: Етюд *C-dur* – виконує роль фіналу та втілює радість нестримного руху з фрагментарним використанням рис токатності. Етюд *Fis-dur* відрізняється стрімкістю розвитку, посиленням технічної складності типових токатних формул: подвійних нот, октав та широких арпеджованих акордів, стрибків. Ремарка *morendo*, що зустрічається в коді у поєднанні зі стрімким темпом створює ефект раптового зникнення. За рівнем складності і масштабом форми (що за структурою є тричастинної з повільною серединою) етюд перевершує інші п'єси цього циклу. Можливо, саме про концертне представлення згаданого циклу «у газеті “*Musikalisches Wochenblatt*” опубліковано перший допис про виконання композитором трьох своїх п'єс: “23 січня у залі «Бехштейн» [у Берліні – Є. Л.]<...> піаніст Сергій Борткевич виконав три гарно складені фортепіанні п'єси власного авторства (Етюд, Гавот, Капричіо), прості та зрозумілі, як і його стиль”» (Левкулич, 2018: 90).

Між згаданими зразками в 1907 році з'являється Етюд, який належить до циклу «Враження. Сім п'єс для фортепіано» ор. 4. Цикл складається із семи п'єс: 1. *Vieux Portrait c-moll* (Старий портрет; *Altes Portrait*); 2. *Etude Es-dur «Etude d'oiseaux»* (Пташиний етюд; *Vogelstudie*); 3. *Tempete f-moll* (Буря; *Sturm*) *f-moll*; 4. *Après la pluie c-moll*

(Після дощу; *Nach dem Regen*); 5. *Berges et Bergeres* (Пастух і пастушка; *Schafer und Sshaferinnen*) *g-moll*; 6. *Au elair de lalune* (В місячній ночі; *In der Mondnacht*) *As-dur*; 7. *Bal masque* (Маскарад; *Maskenball*) *Es-dur*. Цикл будується за принципом контрастного поєднання п'єс (повільно-жваво), а етюд має звукозображальні елементи: композитор утілює образ пташки дуже природно. Він використовує репетиції, октавні стрибки, що імітують цвірінкання і навіть передачу пасажів з руки в руку та інші види пасажів та арпеджіо для втілення образу пташиного співу та польоту. Етюд демонструє жваву композиторську фантазію та природне використання не тільки піаністичних, а й клавесинних прийомів гри у поєднанні з невимушеними темповими змінами (*accel.-ritard.*). Автор демонструє чудове володіння фігураційною технікою. Етюд репрезентує той тип програмності, що відсилає до п'єс французьких клавесиністів з аналогічними («пташиними») назвами.

Показовим для еволюції жанру фортепіанного етюду у творчості Сергія Борткевича є цикл «Чотири п'єси» оп. 10, створений у 1909 році, у якому в уже звичній формі циклу п'єс композитор розмістив два Етюди. Весь цикл містить такі п'єси: 1. *Ballada f-moll*, 2. *Mazurka C-dur*, 3. *Etude A-dur*, 4. *Etude Es-dur*. Два мажорних етюди контрастують не лише з іншими п'єсами циклу на різних рівнях музичної стилістики, але й поміж собою: Етюд *A-dur*, побудований на пасажах та довгих арпеджіо, має весняний, витончено-духмяний, майже ліричний характер, а позначки *fontane lumineuse*, *espressivo*, *legatissimo* та динаміка ***p-pp*** створюють атмосферу загадковості і натякають на завуальовану пейзажність; етюд *Es-dur* – містить складні сполучення подвійних нот, акордів, ламаних та звичайних октав, стрибків, синкоп. Потрійне форте, ремарка *con bravura* та загалом домінування гучної динаміки є ознаками концертного віртуозного твору, що стає яскравим фіналом всього циклу.

У розглянутих циклах, де етюд є віртуозним центром або віртуозним фіналом, а сам цикл сформований у традиціях побудови барокових циклічних форм (повільно-швидко) з використанням

безперервного розвитку (в основному одного музичного матеріалу) Сергій Борткевич здійснює принцип синтезування традиційних параметрів жанру та оновлює їх в межах індивідуального композиторського стилю за рахунок неповторності інтонацій, власних способів мелодизації фактури.

Поступово Сергій Борткевич відмовляється від виконавської кар'єри й обмежує репертуар лише власними композиціями: «Кар'єра віртуоза мене цікавить все менше і менше. Я граю свої власні твори і намагаюся показати, як вони мають бути відтворені» (Стецюк, 2021: 7).

Особливе місце у творчості композитора належить двом фортепіанним циклам: «Десять етюдів» ор. 15 (1911) та «Дванадцять нових етюдів» ор. 29 (1924). Як і всі попередні, вони створені в перший Берлінський період та демонструють процес швидкого зростання композиторської майстерності і кристалізації визначальних характеристик стилю митця. Формування послідовності Етюдів ор. 10, які автор присвятив Альфреду Райзенауеру, відбувається за принципом поступового ускладнення фактурних прийомів. Від позиційної техніки арпеджіо Етюд № 1 (*F-dur, Allegro commodo e con anima*), Етюд № 2 (*es-moll, Andante sostenuto e funebre*) до техніки трелі, складність якої полягає у виконанні поступово всіма пальцями правої руки та одночасного виконання трелі двома руками.

Етюд № 3 (*B-dur, Allegro con spirito*) вимагає від піаніста навички виконання складних чергувань подвійних нот зі зміною розташування на клавіатурі в поєднанні з асинхронністю в партіях двох рук та у різних частинах клавіатури. Етюд № 4 (*A-dur, Andantino poco moto con morbidezza*), побудований на акордових репетиціях, відрізняє повільний темп та ритм 7/8, ремарка *ppp e molto egualmente le sette crome*, кантіленна «віолончельна» лінія лівої руки з позначками автора *languidamente, espressivo, dolcissimo, morendo* та *lento*. Цей комплекс виражальних засобів створює відчуття внутрішньої гармонії та споглядання.

Етюд №5 (*As-dur, Vivace*) – розгортається за принципом посилення технічних складнощів від невеличких стрибків подвійних нот у правій

році на *p* із синкопованими акордами в лівій руці до одночасних стрибків акордів, октав та подвійних нот в обох руках на *ff* із позначкою *con bravura*. Повернення прозорого первинного типу викладення музичного матеріалу в кодї етюдy сприймається як завмирання. Етюд № 6 (*gis-moll, Sostenuto*) потребує навичок гри кантилени поруч з одночасним виконанням акордів, стрибків подвійних нот, перехрещування рук, відрізняється багатшаровою поліфонічною фактурою. Етюд № 7 (*Cis-dur, vivacissimo e brioso*) є дуже складним у зв'язку з переважанням чорних клавіш у поєднанні зі стрибками в партії лівої руки та одночасними різноманітними змінами фактурних формул (що включають подвійні ноти, акорди, октави в стрімкому темпі). Додаткову складність становить постійне збільшення динаміку від початку й до фіналу твору, що є ознакою п'єс токатного типу. Етюд № 8 (*Des-dur, lamentoso con gran espressione*) вимагає від виконавця володіння різноманітною дрібною (від пасажів, арпеджіо до подвійних трелей) та всією октавно-акордовою технікою, гарної координації, відчуття тембрових барв, регістрових та акустичних властивостей фортепіано, володіння динамікою від *ppp* до *fff* – *sfff*. А процес послідовного розвитку художнього образу від роздуму-рефлексії до найвищого емоційного піднесення визначає цей етюд як концертний художній етюд вищого рівня віртуозності. Етюд № 9 (*fis-moll, allegro di molto*) можна назвати дивовижним утіленням стилю *brilliante* та одним із найвпізнаваніших і найбільш поширених серед виконавців творів цього циклу. Таку популярність він отримав за неймовірну красу мелодики, яка отримує дуже позиційно-зручне та дивовижне за гармонічним забарвленням фактурне оформлення. Надзвичайна поетичність, замріяність і навіть інтимність музичної мови сприймається як типова ознака впізнаваного стилю композитора.

Етюд №10 (*e-moll, presto furioso*) – блискучий фінал циклу, масштаб та фактура, процесуальність та свобода, ритмічний і темповий стрижень якого є типовими ознаками стилю *al fresco*, через що цей етюд також належить до категорії улюблених виконавцями та слухачами. А ритмічне остинато в лівій руці та повторення подібних

мотивів надає етюду рис токатності, що також сприяє потужному емоційному впливу на слухача.

Вивчаючи Етюди ор. 15, підкреслимо деякі характерні для цього циклу риси: звернення до традицій жанру романтичного етюд; наявність стильових рис, характерних для творчості Ф. Шопена та Ф. Ліста (*brilliante* та *al fresco*); поступове ускладнення фактури етюдів протягом циклу, чергування швидких та повільних п'єс. Багато етюдів також мають риси токатності.

В ор. 15 уперше з'являються мінорні етюди – їх три з десяти – *es-moll, fis-mol, l gis-moll*. Таким чином, в циклі превалує мажорна сфера, яка є втіленням поетично-ліричних та піднесених образів. Більшість етюдів спираються на тридольний метр і відрізняються гнучкістю мелодики й вальсовістю, яка виражається в колоподібному та хвилеподібному фігураційному русі.

Етюди ор. 29 були написані в 1924 році під час перебування в Австрії, вони присвячені голландському піаністу і композитору Гуго ван Далену (1888–1967), який протягом багатьох років дружив із Сергієм Борткевичем. «Вони познайомились в 1910 році, в Берліні, коли Борткевич був професором консерваторії Шарвенко. Борткевич присвятив ван Далену 12 етюдів оп. 29. Гуго ван Дален пропагував музику Борткевича (який помер 25 жовтня 1952 року в Відні, де і був похований) в Нідерландах впродовж всього свого життя. Багато разів з величезним успіхом він виконував Третій фортепіанний концерт і Російську рапсодію. Він допомагав Сергію Борткевичу матеріально у важкі роки його життя» (Стецюк, 2021 : 8).

Етюд №1 – *La blonde* («Блондинка»), *G-dur, Allegro* – заснований на дрібній пасажній техніці та арпеджіо та має грайливо-скерцозний характер. Етюд №2 – *La rousse* («Русява»), *E-dur, Allegretto* – має в основі стрибки подвійних нот і довгі арпеджіо. В етюді №3 – *La brune* («Брюнетка»), *Appassionato* – композитор як основний вид техніки використовує розлогі арпеджіо та октави. Етюд №4 – *La philosophe* («Філософ»), *fis-moll, Andante* – на хроматичні, подвійні ноти і стрибки. Етюд №5 – *Le poete* («Поет»), *Fis-dur, Andante* – етюд

для лівої руки, має ремарку *dolce cantando* і є втіленням світлого ліричного образу. Етюд № 6 – *La heros* («Герой»), *Es-dur, Con forza e fierezza* – заснований на акордовій та октавній техніці, відрізняється стрімким і динамічним рухом та піднесеним характером. Етюд №7 – *Le mysterieux inconnu* («Таємничий незнайомиць»), *g-moll, Vivace* – має октавну та акордову техніку (*martellato*), токатний тип фактури, стрімкий рух, спрямований до кульмінації, тут композитор використовує весь діапазон клавіатури, що вимагає від виконавця віртуозності вищого рівня. Етюд № 8 – *Le Jongleur* («Жонглер»), *Vivace* – характеризується віртуозною октавною технікою, стрибками та подвійними нотами, має скерцозний характер і містить зображальні ефекти. Етюд №9 – *Celui qui aime au clair la lune (du tremolo)* («Той, хто кохає при місячному світлі»), *E-dur, Moderato* – містить унікальні фактурні формули найвищого рівня складності; авторські вказівки *dolce, cantando*. Композитором передбачені такі зміни темпу як *accelerando, ritenuto*, вишукане динамічне нюансування в межах *pp, ppp*. Все це створює неповторну поетичну замальовку. В Етюді № 10 – *Don Quichotte* («Дон Кихот»), *C-dur, Vivace* – композитор знаходить неймовірно влучне ритмічне та фактурне рішення, гострі акценти та стакато додають характеристичної яскравості. Етюд заснований на октавно-акордовій техніці. В Етюді № 11 *Hamlet* («Гамлет»), *es-moll, Sostenuto* – С. Борткевич використовує три нотні стани і весь діапазон клавіатури, різноманітні фактурні формули найвищого рівня складності. Напруженість драматичного образу підкреслює штрих *marcato*. Середня частина з ремарками *pp, piu mosso, Dolce con tenerezza* змальовує ліричне амплу героя, його мрії та потаємні бажання. Етюд № 12 – *Falstaff* («Фальстаф»), *h-moll, Allegretto* – фінал циклу. В ньому використані низькі регістри, два басових ключі, нюанс *pp*, трелі, пасажна техніка, стрибки подвійних нот, октавно-акордова техніка, ремарки *sf, sff, rinforzando*. Усі ці засоби використані для створення суперечливого, гротескного, образу.

Етюди оп. 29 стають символічною вершиною трансформації жанру у творчості С. Борткевича та розширюють сферу романтичної

семантики концертного етюдів й технічних можливостей інструмента. Від попередніх опусів його відрізняють: масштаб – усі 12 віртуозних етюдів досягають вищого рівня складності; визначена програмність – кожен етюд має свою назву; дотримання одного вибраного типу фактури впродовж усього твору; удосконалення поєднання зміст-форма. Особливої уваги дослідника заслуговує витончена програмність. Звернення до творчості В. Шекспіра, М. де Сервантеса та їхніх героїв – Дон Кіхота, Гамлета, Фальстафа, уведення образу жонглера та таємничого незнайомця, картини місячного сяйва, а також образу героя, поета, філософа та образу жінок – усе має бути предметом вивчення та заглиблення.

12 етюдів-новел оп. 29 – це унікальний діалог з традиціями жанру та музичної програмності, які втілені у творчості Ф. Ліста, Ф. Шумана, К. Дебюсі; це діалог композитора з визнаними композиторами-віртуозами минулого часу. Але це й внутрішній світ композитора С. Борткевича, його самобутні пошуки нового рішення жанру, трансформація якого на межі XIX – XX століть визначила появу нового типу піанізму, нового образу фортепіано та нових рис віртуозності.

Не відразу С. Борткевич вводить позначення «12 *Etudes Nouvelles*» (*Illustrees*) та визначає на обкладинці *Cahier 1* та *Cahier 2* («Зошит 1» та «Зошит 2») з повним переліком назв усіх етюдів. Схожий варіант розташування (Зошит 1 та Зошит 2) є у К. Дебюсі. Зауважимо, Ф. Шопен позначає цикл «трьох нових етюдів», написаний у 1839 році як «*Trois Nouvelles Etudes*» з додаванням підзаголовка *Etudes de Perfection de la Methode des Methodes de Moscheles et Fetis*. Але у встановленій практиці закріпилося відтворення назви цього циклу етюдів С. Борткевича як «12 етюдів-новел¹», хоча з французької слово

¹ Новела – епічний жанр малої форми. Його часто плутають з історією, адже вони мають багато схожих рис: невеликий обсяг, одна сюжетна лінія, концентрація на головному герої, чіткі тимчасові рамки. У новелі центральний конфлікт часто лаконічний і гострий. Автор часто дуже чітко уявляє, що він хоче сказати, і робить це, використовуючи простий, але ефективний сюжет або досліджуючи центрального персонажа. Новела як коротке розважальне оповідання про реальні

«*nouvelles*» має символічний переклад як «новий», «новини», «новини-дослідження».

Можна припустити, що назва – «*Etudes Nouvelles*» (*Illustrées*) – означає «нові дослідження» (ілюстровані) з виписаними назвами кожного з етюдів, які можна порівняти з назвами глав у змісті книги. Таким чином, автор пропонує нам як читачам-виконавцям відразу ознайомитися з усім сюжетом його нових досліджень – нового циклу етюдів, наче натякаючи на цілісність сприйняття його художньої концепції. А алюзія на літературний жанр новели та, можливо, на цикл Новелет Р. Шумана (новелета – французькою *nouvelle*), які входили в концертний репертуар С. Борткевича, як на зразок унікального романтичного жанру в історії фортепіанної музики, також не є випадковою. Як не були випадковими пошуки Р. Шумана в розвитку віртуозності й в напрямку синтезування жанрів етюду та варіацій

або правдоподібні події виникла в Греції, імовірно, у догомерівську епоху, унаслідок впливу літературної традиції Сходу, де цей жанр був у широкому вжитку. Перші оповіді новелістичного характеру передавались усно й лише пізніше ввійшли в літературні твори як підпорядковані розважальним або дидактичним цілям вкраплення чи відступи від сюжету. Такі епізоди, наприклад, використовував Геродот (оповідь про Аріона, про кільце Полікрата тощо), Петроній Арбітр (новела про Матрону Ефеську), Апулей, Федр та ін. Як окремий жанр короткого оповідання, переважно еротичного змісту, новела вельми поширилася в епоху еллінізму (найбільш відомі «Мілетські оповіді»). Остаточне жанрове становлення новели відбулося в XIV–XVI століттях в Італії, хоча корені її сягають стародавніх літератур Заходу й Сходу. В епоху Відродження новела була невеличким оповіданням, нерідко з гумористичним чи сатиричним забарвленням, що передавало «новини дня» (звідси назва жанру). «Декамерон» Дж. Бокаччо є характерним циклом новел тієї доби. Не без впливу Бокаччо з'являється збірник новел Маргарити Наваррської «Гептамерон» (1558). У XVII столітті новели писав Сервантес («Повчальні новели», 1613).

Найбільшого розквіту новела досягла в XIX столітті. У XX столітті продовжили розвиватися її різновиди – психологічна, фантастична, сенсаційна та інші новели. Неперевершеним майстром гостросюжетних новел XIX століття був Проспер Меріме («Матео Фальконе», «Таманго», «Коломба», «Кармен»).

у «Симфонічних етюдах» та незавершених Етюдах у формі варіацій на тему Бетховена. Пригадаймо, що в період активної виконавської діяльності твори Р. Шумана були в центрі уваги С. Борткевича, а під час навчання в консерваторії за виконання концерту Ф. Ліста він отримав премію Р. Шумана, що можна вважати знаковою подією в житті композитора, що частково визначила його подальший творчий шлях.

Загальновідомим є факт постійної уваги Р. Шумана до творчості Г. Гейне, вірші якого надихали композитора на створення вокальних циклів, а новели були поштовхом для творчого пошуку, як і твори В. Шекспіра, Г. Гейне, Г. Гете², Ж. Поля, Д. Байрона.

Також загальновідомим є факт перекладу творів Г. Гейне М. Старицьким, І. Франком, Лесею Українкою, як і використання назв як коду музичних жанрів у творчості поетів та письменників^{3*}, серед яких Г. Гейне («Ліричне інтермеццо»), О. Кобилянська (новели «Фантазія-експромт», «Меланхолійний вальс»), М. Хвильовий (новели «Сині етюди», «Елегія», «Арабески»), Г. Хоткевич (новели «*Aria passionata*», «*Caprice* Шуберта»). Новели В. Стефаніка, М. Коцюбин-

² Г. Гете визначав новелу як невеликий твір, в основі якого лежить розповідь «про нечувану подію» (Денисенко, 2004).

³ Феномен захоплення жанром новели українськими письменниками кінця XIX – початку XX століття є окремим дослідженням Ігоря Дзевєріна – Козимира Нахліка «Українська новелістика кінця XIX – початку XX століття» (Київ: Наукова думка, 1989. 685 с.), до якого ввійшли новели відомих українських письменників О. Бжїлки, А. Чайковського, Т. Зінківського, М. Левицького, М. Дерлиці, Г. Григоренка, С. Яричевського, М. Яцківа та ін. Новела порубіжжя як наймобільніший жанр перехідної епохи виявила найбільшу здатність до «ритмічності й музикальності як елементарних об'явів зворушень душі» (Рижова, 2010: 108). У її формальній та змістово-структурній специфіці особлива роль належить музичному первню. Насамперед це «запозичення» й перенесення музичних жанрів і музичних форм: модерністська новела іноді наближена до етюду, елегії, варіацій, прелюдії, симфонії та ін. Виявляючи свою генологічну приналежність через рівень кореляції з музичними творами, модерна новела вказує на те, що структура подібних творів підпорядкована мистецьким законам, які своєю основою мають справити певне враження, відчуття, викликати асоціації (Колінько, 2013).

ського, О. Кобилянської, М. Хвильового, Г. Хоткевича є надбанням української культури⁴.

Підкреслюючи багатогранність творчої діяльності С. Борткевича, Т. Якубов відзначає літературний талант композитора та втілення його письменницького обдарування в книзі «Еротика. Чотири новели», яку було створено «під псевдонімом Савви Боріна» (Якубов, 2021: 50). Однак книгу було втрачено.

Таким чином, поетика літературних новел у жанрі етюду з'являється не раптово (там само). Данина поваги до романтичних

4 Справжнього розквіту досягає передусім новела, яка продемонструвала високу художню майстерність у змалюванні драматизму життя і долі людини. Новації митців у жанрі новели такі вагомі, що забезпечили їй європейський рівень. Ці твори були національні за духом, але модерні за формою і стилем. З'являються збірки: «Новели» (1922) Г. Михайличенка, «Сині етюди» (1923) М. Хвильового, «Дівчина з шляху» (1923), «Червона хустина» (1924) А. Головка, «Мамутові бивні» (1925), «Кров землі» (1927) Ю. Яновського, «Твори. Т.1» (1920), «Проблема хліба» (1927) В. Підмогильного, «Переможець дракона» (1925) Г. Шкурупія та ін. Серед жанрових різновидів малої прози відразу після революції найбільш поширеними були етюди, ескізи, акварелі, новелетки (А. Заливчий, Г. Михайличенко, В. Чумак, В. Еллан-Блакитний), а в 20-х рр. розвивається імпресіоністична (А. Головка, Г. Косинка) й реалістична новела, сповнена проникливого аналізу непростих людських стосунків, нових конфліктів і перипетій, вчинків і розв'язки. Функціонує новела й оповідання з філософським спрямуванням (В. Підмогильний, А. Любченко, Г. Шкурупій), пригодницько-фантастичного змісту, сатирично-гумористичного спрямування. О. Вишня створює новий жанр – усмішку, що синтезує у собі жанрові ознаки гумористичного оповідання й фейлетона. Новела й оповідання тепер будувалася не на штучній інтризі, а на художній правді й простоті, на увазі до долі людини й аналізі її психіки. У психологічній малій прозі В. Підмогильного, П. Панча, М. Хвильового, Б. Антоненка-Давидовича з неперевершеною майстерністю змалювано образи інтелігенції на тлі революції, голодних років громадянської війни й часу по ній, її болі, намагання якось пристосуватися до «нового життя», яке її нищить духовно й фізично. Так виникає ряд трагічних ситуацій і світлих образів, що бентежать своїм глибоким людинознавчим змістом (Рибалко, Ткач, 2014: 12–13).

західноєвропейських традицій, як і сучасні для С. Борткевича тенденції в українській культурі межі століть, не могли не втілитися в багатогарне синтезування засобів виразності, які він втілює у своїх 12 етюдах-новелах. Глибокий художній зміст, чітка конструкція форми, широке використання різноманітної фактури в поєднанні з динамічною процесуальністю етюдів – усе свідчить про піднесення віртуозності як поетики руху у фортепіанному виконавстві і прояву високої майстерності виконавця та композитора. Превалювання мажорної сфери (вісім із 12 етюдів) виявляють притаманну С. Борткевичу перевагу піднесеної натхненної патетики над філософськими або драматичними образами.

Фортепіанний цикл оп. 65, створений Сергієм Борткевичем у 1947 році, створює умовну арку до оп. 3: знову етюд стає частиною циклу, обидва цикли мають у своєму складі чотири твори, де другим номером стають саме етюди. Але якою дивовижною стає ця ретроспектива! *Lied ohne Worte* («Пісня без слів»), що відкриває цикл, – зразок щирої лірики з відтінком просвітленого смутку, сповнений дивовижного спокою; *Hochzeitsang* («Шлюбна пісня») – п'єса для лівої руки – відразу нагадує про травмованого війною піаніста Пауля Вітгенштейна, для якого С. Борткевич першим серед інших композиторів (таких як Р. Штраус та М. Равель, Е. Корнгольд) написав фортепіанний концерт для лівої руки. Ця п'єса – своєрідний гімн життю. А бравурне та піднесене *Capriccio* («Капріччіо»), *fis-moll*, яке відкривало оп. 3, віддзеркалюється *Capriccio alla Polacca, cis-moll* – віртуозною п'єсою, метроритм, мелодико-гармонічний та фактурний комплекс якої разом з жанровими ознаками полонезу сприймаються як мудра посмішка або згадка про минуле.

Для етюду оп. 65 композитор вибирає тональність *e-moll*. На фоні арпеджіо в партії лівої руки звучить надзвичайно виразна, щира мелодія. Етюд відрізняє прозорість музичної тканини. Його музика не обтяжена змінами фактури та координаційно складними завданнями. Кружляння мелодичної лінії правої руки створює завуальовану вальсовість без використання типового вальсового акомпанементу.

Жанрова стилістика вальсу також відображає нетиповий для етюдів елегантний характер.

Фігураційна техніка на фоні арпеджіо, викладених довгими тривалостями, стає одним з улюблених та часто вживаних С. Борткевичем прийомів, які в тридольному розмірі відтворюють приховану, але впізнавану вальсовість як ще один прояв жанрового синтезу, який є частиною трансформації жанру етюдів у фортепіанній творчості композитора. Напрошується паралель з етюдів К. Сен-Санса, які втілили ідею французького композитора щодо синтезування етюдів з іншими музичними жанрами, серед яких були барокові та романтичні (ор. 52 – *Etude en forme de Valse*; ор. 135 – етюдів для лівої руки в поєднанні з: *Prelude, Alla Fuga, moto Perpetuo, Bouree, Elegie, Gigue*, які часто зустрічаються в сюїтах Ж. Ф. Рамо, наприклад, «*Nouvelles Suites De Pieces De Clavesin*», 1727).

Тональне рішення циклу ор. 65 (*E-dur – e-moll – Cis-dur – cis-moll*) відзначено семантикою, сутність якої можна визначити як день і ніч, світло і темряву, початок і завершення, єдність протилежностей...

Серед утрачених творів С. Борткевича були Етюдів для фортепіано (1940), які стали б ще одним проявом трансформації жанру в творчості українського композитора та змогли б доповнити наше уявлення про формування, розвиток і кристалізацію його стилю. У розглянутих 28 етюдів С. Борткевича можна відзначити впізнаваний авторський стиль, що поєднує віртуозність з різноманітного художнього змісту. Естетика романтичної віртуозності, підвищена увага автора до мажорних тональностей та самобутні знахідки в синтезуванні стилістики різних жанрів є характерними ознаками авторського стилю композитора, який кристалізувався протягом усього життя.

Таким чином, композиторський стиль С. Борткевича, що розглядається як самодостатнє культурне цілісне явище на прикладі 28 етюдів для фортепіано, визначається незалежно від контексту, що його породжує, і стає впізнаваним у своїй унікальності з персональною «іменною» складовою. Така іменна складова є типовою характеристикою не тільки для фортепіанної творчості

С. Борткевича. Разом із вищезгаданим типом синтезу жанрів вона притаманна авторським стилям й інших українських композиторів, які також зверталися до фортепіанного етюду у своїй творчості, доповнивши процес його трансформації. Такими є, наприклад: В. Косенко («11 етюдів у формі старовинних танців»); М. Старицький («Епічний етюд»); А. Коломієць та А. Штогаренко («Етюди-картини»); А. Коломієць («Етюд-гумореска», «Етюд-скерцо»), Б. Фільц («Карпатський етюд»); М. Вілінський («Етюд-скерцо»); Б. Лятошинський («Концертний етюд-рондо»), М. Денисенко («Симфонічні етюди»), О. Красотова («Симфонічний етюд»), А. Загинченко («Етюд-токата»), Є. Дербенко («Етюд-токата»), О. Жук («Етюд-казка», «Етюд-токата»), М. Товпеко («Етюд-токата»), Ю. Ремезенко («Етюд-токата»), О. Яворик («Етюд і fuga») і т.д. Цей вагомий внесок у розвиток віртуозності ще очікує на подальше наукове вивчення.

Висновки.

Віртуозність є одним із чинників, що формують фортепіанний стиль С. Борткевича, а жанр етюду займає значуще місце в його творчості та відбиває еволюцію індивідуального стилю. 28 етюдів стали зразками трансформації жанрової моделі протягом усього життя композитора від 28 до 70 років та визначили рівень виконавських можливостей автора, який включав їх у свій концертний репертуар.

Жанр етюду в творчості С. Борткевича синтезує різноманітні стильові риси: барокові – етюд розглядається як швидка частина циклу, подібного до старовинної сюїти; романтичних та імпресіоністичних, синтезуючи ознаки, характерні для етюдних опусів видатних композиторів-віртуозів: Ф. Шопена, Ф. Ліста, Ф. Шумана, К. Дебюссі, К. Сен-Санса.

Стильовий синтез в творчості С. Борткевича передбачає поєднання клавесинного та суто фортепіанного типу звучання; салонного та концертного тип піанізму, «співучого» та «ударного» трактування інструмента. Багатошаровість мистецького синтезу виявляється не тільки у поєднанні рис різних музичних стилів, а й

у поєднанні поетики різних музичних жанрів та літературного жанру новели, жанру портрета в зображальному мистецтві, що засвідчує унікальний внесок С. Борткевича в потужну трансформацію фортепіанного етюдів на початку ХХ століття та відкриває нові перспективи оновлення жанру, які втілюються у творчості інших українських композиторів.

Жанр етюдів у творчості С. Борткевича, осяяний блискучим художнім концертним типом віртуозних творів з рисами токатного піанізму, гармонійно поєднується з новим стрімким етапом розвитку віртуозності початку ХХ століття. Етюдів збагачені новим художнім змістом, самобутньою композиторською технікою та впізнаваною композиторською мовою. Етюдів для фортепіано С. Борткевича увійшли в концертний репертуар піаністів України та світу, сприяючи його збагаченню та оновленню.

Перспективи подальших розвідок пов'язані з вивченням інших жанрів фортепіанної музики в творчості С. Борткевича.

ЛІТЕРАТУРА

- Гульцова, Д. (2018). *Поетика фортепіанного етюдів у європейській музиці ХІХ–ХХ століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Денисенко, О. В. (2004). До інтерпретації жанру новели у світовому літературознавстві. *Культура народів Причорномор'я*, 49 (2), 109–111.
- Колінько, О. П. (2013). Новела і музика: до проблеми художнього синтезу в малій прозі порубіжжя ХІХ–ХХ століть. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*, 2 (6), 148–154. <https://phil.duan.edu.ua/images/PDF/2013/2/20.pdf>
- Лапшина, Л. В. (2019). *Мудрість тисячоліть. Притчі та афоризми*. Харків: Віват.
- Левкулич, Є. (2016). Питання національно-стильової ідентифікації творчості Сергія Борткевича. *Київське музикознавство*, 54, 32–42.
- Левкулич, Є. (2018). Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у виконавському просторі першої половини ХХ століття. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*, 4 (41), 88–103. <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/152166/152105>

- Левкулич, Є. (2021). *Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/levkulych-dysertatsiya.pdf>
- Назаренко, В. (2017). Альфонсо Сольдано – італійський дослідник українського композитора. *Музика*, 05.06. <https://mus.art.co.ua/alfonso-soldano-italijskij-doslidnyk-ukrajinskoho-kompozytora/>
- Рибалко, І. В., Ткач, Л. М. (2014). *Жанр новели в українському історико-літературному процесі ХІХ – ХХ століть*. Дніпропетровськ: НМетАУ.
- Рижова, О. О. (2010). *Традиції українського символізму в їх втіленості у вітчизняній культурі і фортепіанній спадщині Б. Лятошинського*. Одеса: Друкарський дім.
- Стецюк, Н. (2021). *Сергій Борткевич – нова сторінка української музичної культури ХХ століття. Виконавський та стилістичний аспекти*. (Методичні рекомендації). <https://naurok.com.ua/sergiy-bortkevich-nova-storinka-ukra-nsko-muzichno-kulturi-hh-stolitnya-vikonavskiy-ta-stilistichniy-aspekti-238116.html>
- Чередниченко, О. В. (2023b). *Фортепіанні етюди оп. 15 С. Борткевича в аспекті педагогічних завдань*. (Методичні рекомендації). Харків: ХНУМ.
- Чередниченко, О. В. (2008). *Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків.
- Чередниченко, О. В. (2023a). Фортепіанний стиль С. Борткевича. *Аспекти історичного музикознавства*, 32, 7–21.
- Якубов, Т. А. (2021). *Сергій Борткевич та його скрипкова творчість: джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/yakubov-dysertatsiya.pdf>
- Nikolaevska, Yu., Paliy, I., Denysenko, I., Cherednychenko, O., Kuzhba, M., Chernyavskiy, I., Wang, Yuji, Zeng, Qian. (2023). Stylistic paradigm of the instrumental etude genre. *Ad Alta – Journal of interdisciplinary studies*, 13(2), (Special issue C1), 18–25. 10.33543/j.130235.1825 [in English].

REFERENCES

- Cherednichenko, O. V. (2023a). Piano Style of S. Bortkevich. *Aspects of Historical Musicology*, 32, 7–21 [in Ukrainian].
- Cherednychenko, O. V. (2008). *Piano Works of S. Bortkevych in the Light of the Classical-Romantic Tradition*. (Extended abstract of PhD diss). Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Ukrainian].
- Cherednychenko, O. V. (2023b). *Piano Etudes op. 15 by S. Bortkevych in the Aspect of Pedagogical Tasks*. (Methodological Recommendations). Kharkiv: KhNUM [in Ukrainian].
- Denisenko, O. V. (2004). On the interpretation of the short story genre in world literary studies. *Culture of the Black Sea Peoples*, 49 (2), 109–111 [in Ukrainian].
- Gultsova, D. (2018). *Poetics of piano etude in European music of the 19th–20th centuries*. (Extended abstract of PhD diss.). Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova. Odesa [in Ukrainian].
- Kolinko, O. P. (2013). Short story and music: on the problem of artistic synthesis in short prose of the border of the 19th–20th centuries. *Bulletin of the Alfred Nobel University of Dnipropetrovsk. Series “Philological Sciences”*, 2(6), 148–154. <https://phil.duan.edu.ua/images/PDF/2013/2/20.pdf> [in Ukrainian].
- Lapshina, L. V. (2019). *Wisdom of the Millennia. Proverbs and Aphorisms*. Kharkiv: Vivat [in Ukrainian].
- Levkulych, E. (2016). The issue of national-stylistic identification of Serhiy Bortkevych's work. *Kyiv Musicology*, 54, 32–42 [in Ukrainian].
- Levkulych, E. (2018). The piano legacy of Serhiy Bortkevych in the performing space of the first half of the 20th century. *Journal of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music*, 4(41), 88-103. <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/152166/152105> [in Ukrainian].
- Levkulych, E. (2021). *The piano legacy of Serhiy Bortkevych in the current space of performing arts of the 20th – early 21st centuries*. (PhD diss.). <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/levkulych-dysertatsiya.pdf> [in Ukrainian].
- Nazarenko, V. (2017). Alfonso Soldano – Italian researcher of the Ukrainian composer. *Music*, 05.06. <https://mus.art.co.ua/alfonso-soldano-italijskyj-doslidnyk-ukrajinskoho-kompozytora/> [in Ukrainian].
- Nikolaevska, Yu., Paliy, I., Denysenko, I., Cherednychenko, O., Kuzhba, M., Chernyavskiy, I., Wang, Yuji, Zeng, Qian. (2023). Stylistic paradigm of the instrumental etude genre. *Ad Alta – Journal of interdisciplinary studies*, 13(2), (Special issue C1), 18–25. 10.33543/j.130235.1825 [in English].

Rybalko, I. V., Tkach, L. M. (2014). *The Genre of the Short Story in the Ukrainian Historical and Literary Process of the 19th – 20th Centuries*. Dnipropetrovsk: NMetAU [in Ukrainian].

Ryzhova, O. O. (2010). *Traditions of Ukrainian Symbolism in Their Embodiment in National Culture and Piano Heritage of B. Lyatoshynsky*. Odesa: Drukarskyi Dim [in Ukrainian].

Stetsyuk, N. (2021). *Sergiy Bortkevich – a New Page of Ukrainian Musical Culture of the 20th Century. Vikonavsky and Stylistic Aspects. (Methodic Recommendations)*. <https://naurok.com.ua/sergiy-bortkevich-nova-storinka-ukrainsko-muzichno-kulturi-hh-stolittya-vikonavskiy-ta-stilistichniy-aspekti-238116.html> [in Ukrainian].

Yakubov, T. A. (2021). *Serhiy Bortkevych and His Violin Works: Source and Genre-Style Aspects*. (PhD diss.). <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/yakubov-dysertatsiya.pdf> [in Ukrainian].

Olena Bondarenko

Kyiv Children's Academy of Arts named after M. I. Chemberzhi,

Candidate of Art Studies, Deputy Director for Artistic Work

e-mail: andre.bond69@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2745-1907

Piano etude in the work by Serhiy Bortkevych: paths of genre transformation

Statement of the problem. *The topic of transformation of the genre of etude for piano in the work of Serhiy Bortkevych is due to several problematic levels that are poorly studied in the scientific space of Ukrainian art history, the level of growth of which has a direct impact on modern pedagogical and performing activities. The study of S. Bortkevych's work remains an open topic for scholars and art critics: D. Hultsova, E. Levkulych, N. Stetsyuk, O. Cherednychenko only partially touched upon the study of the forte piano heritage and the virtuoso genre of the etude in their research. Even under the condition of the existing great practical (performing and pedagogical) demand, S. Bortkevych's piano etudes have not yet acquired a complete scientific study, have not been studied as a holistic phenomenon and were also not studied from the perspective of the transformation of the etude genre in connection with its decisive influence on the development of piano virtuosity, which determines the novelty of the chosen theme.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The material of the study was 28 sketches by Serhiy Bortkevych. The research methodology is based on a set of scientific approaches necessary to reveal the problems of a certain topic; the systems approach combines the principle of contextual, functional, structural, and executive analysis. The object of research is pianistic virtuosity; the subject is the transformation of the genre of piano etude in the work of Serhiy Bortkevych. The purpose of the study is to identify the features of the embodiment of the genre model of the piano etude in the work of Serhiy Bortkevych in the aspect of genre and style specificity and performance implementation.*

Research results and conclusion. *The composer turned to the genre of the piano etude throughout his life, starting from the age of 28. The initial idea is the relevance of the study of the development of virtuosity as a historically significant component in the evolution of performance on keyboard instruments. The novelty of the research lies in the study of all the etudes of Serhiy Bortkevych as a holistic phenomenon and as a reflection of the evolution of the composer's style. In the creative work of Sergei Bortkevych, the genre of the piano etude occupies an undeniably unique place. Five Etudes from the Early Piano Cycle 10 Etudes Op. 15, 12 etudes Op.29 and etude Op.65 number 2 are a treasury of 28 virtuoso concert works, in which an amazing originality of the author's style and incredibly elegant synthesis at the level of dialogue with the traditions of different styles and genres are seen. A special place in the work of Sergei Bortkevych belongs to two piano cycles: ten etudes Op. 15 (1908) and twelve etudes Op.29 (1911). Like all the previous ones, they were created in the first Berlin period and define a period of rapid growth of composer's skills and the crystallization of the defining characteristics of Serhiy Bortkevych's style. The multi-layered synthesis is manifested in the combination of stylistic features of Baroque, Romanticism, Impressionism; at the level of characteristic allusions of piano styles of outstanding virtuoso composers; at the level of combining the poetics of different musical genres and the literary genre of the short story, the artistic genre of the portrait, which testifies to the unique contribution of S. Bortkevych to the powerful transformation of the virtuoso genre at the beginning of the twentieth century and opens up new prospects for updating the genre of the etude.*

Keywords: *virtuosity; transformation of the genre; piano etudes, S. Bortkevych's style; multi-layered synthesis; artistic content.*

Стаття надійшла до редакції 15 лютого 2025 року

УДК 785.11

DOI 10.34064/khnum1-74.03

Олійник Світлана Олегівна

Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Т. Шевченка,
викладач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання

e-mail: svtlanaoliinyk19@gmail.com

ORCID iD: 0009-0002-4946-4204

**Трансформації жанру симфонії у творчості К. Пендерецького
(на прикладі Першої, Другої та «Паркової» симфоній)**

У ХХ столітті, відповідно до нових викликів та внаслідок зміни суспільно-культурної парадигми, активно відбувалася трансформація музичних жанрів, зокрема сонати й симфонії. Цей процес проявився також у творчості К. Пендерецького. Мета статті полягає в обґрунтуванні значення симфонічного жанру у творчості митця, а також у виявленні ознак жанрової трансформації на прикладі його Першої, Другої та «Паркової» симфоній. Інноваційність цієї розвідки полягає в залученні до поля вітчизняних музикознавчих досліджень інтердисциплінарного аналізу «Паркової» симфонії К. Пендерецького. У розвідці застосовані жанрово-компаративний, культурологічно-семантичний та інтердисциплінарно-семіотичний методи дослідження. Підсумовано, що жанр симфонії у творчості композитора відігравав вельми важливу роль: структури, здатної синтезувати попередній досвід та сприяти створенню універсальної музичної мови. Отже, трансформаційні процеси у вказаних симфоніях поєднувалися з дотриманням Майстром опори на класичний інваріант жанру.

Ключові слова: Кишиніоф Пендерецький; симфонія; сонатне *allegro*; сонатно-симфонічний цикл; трансформація жанру; композиція; інтердисциплінарний аналіз.

Постановка проблеми.

Зміна суспільно-культурної парадигми в ХХ столітті спричинила процес активної трансформації музичних жанрів, зокрема сонати й симфонії. Різноманітні метаморфози симфонічного жанру яскраво продемонстровані в творчості одного з найвизначніших митців другої половини ХХ – початку ХХІ століть, ключової постаті музичної культури повоєнного авангарду (1946–1968), композиції якого

відображають блискучий синтез нової й традиційної музичних мов, – Кшиштофа Пендерецького.

Польський Майстер порівнював жанр симфонії зі своєрідним Ноевим ковчегом, потрібним музичній культурі, щоб перенести попередній композиторський досвід у наступне століття, зберегти в цій об'ємній структурі «зародки» для майбутнього розвитку музичного мистецтва. Крім того, К. Пендерецький вважав симфонію найбільш вдалим жанром, на ґрунті якого можливе створення загальної музичної ідіоми століття, що була б невід'ємною частиною репрезентації конкретної культурної епохи (Penderecki, 1997). Процес трансформації структурно-семантичного інваріанту жанру симфонії у творчості польського композитора відбувався відповідно до внутрішніх філософсько-естетичних метаморфоз митця та згідно з провідною ідеєю концепції автора періоду *fin de siècle*. Цей процес втілював пошук Майстром найбільш відповідної форми для вираження важливих суспільно-культурних проблем, висвітлення вічних екзистенційних і мистецьких цінностей.

Здійснений авторкою статті аналіз Першої, Другої та «Паркової» симфоній К. Пендерецького покликаний допомогти й музикознавцям, і виконавцям поглибити знання щодо процесу трансформації симфонічного жанру, окреслити нові перспективи майбутніх досліджень численних структурно-семантичних метаморфоз жанру симфонії у творчості як польського митця, так і інших провідних композиторів XX–XXI століть.

Останні дослідження та публікації за темою. Серед дослідників, що розробляють проблематику трансформації структурно-семантичного інваріанту жанру симфонії, назвемо М. Ємельяненко (2012), А. Стоянову (2013), О. Мироненко (Mironenco, 2015); загальну проблему жанрового синтезу в мистецтві XX століття досліджувала О. Грицюк (2016). Проте в українському музикознавстві відсутні наукові розвідки, присвячені аналізу симфонічної спадщини К. Пендерецького та дослідженню трансформації цього жанру у творчості композитора. Серед польських музикознавців, що розробляють цю

проблематику, назвемо М. Томашевського (Tomaszewski, 2009), який комплексно дослідив авторську стилістику та музичну мову польського Майстра, а також його методи й принципи композиції. Окремі аспекти творчості митця розглядаються у працях І. Ліндстедт (Lindstedt, 2020), М. А. Потоцької (Potocka, 2021), П. Кейна (Cain, 2012), Т. Зелінського (Zieliński, 2003). Детальний аналіз власного творчого методу, поетики і стилістики неодноразово подавав сам композитор: у діалогах з музикознавцями (Krzysztof..., 2005 a) або ж авторських працях (Penderecki, 1997; 2013).

Проте, як йшлося вище, в українському музикознавстві відсутні комплексні й послідовні дослідження щодо симфонічної творчості польського Майстра. Отже, **метою цієї статті** є обґрунтування значущості симфонічного жанру у творчості К. Пендерецького та виявлення ознак жанрової трансформації на прикладі його Першої, Другої та «Паркової» симфоній.

Методологія дослідження. У межах цієї розвідки застосовані такі методи дослідження: *жанрово-компаративний*, спрямований на вивчення структурно-семантичного інваріанту симфонії та визначення ознак жанрової трансформації; *культурологічно-семантичний*, націлений на виявлення змін у композиторській свідомості під впливом метаморфоз культурно-історичної парадигми періоду *fin de siecle*; *інтердисциплінарно-семіотичний* для розгляду особливостей ландшафту Люславіцького парку як музично-дендрологічного тексту, «живої симфонічної партитури», та виявлення в конструкції арборетуму ознаки структурно-семантичного інваріанту жанру симфонії.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Загальна еволюція художнього мислення у ХХ столітті спричинила різноманітні та неодноразові трансформації у стилістичній і жанровій площині музичного мистецтва, яке, за твердженням О. Грицюк, «являє собою значний відхід від традицій, сформованих у попередню епоху. Принципову відмінність ... становить навіть не кардинальне оновлення мовного та композиційного рівнів організації творів, а одночасне співіснування взаємовиключних фено-

менів» (Грицюк, 2016: 179). Для композиторів ХХ століття проблема стилю є однією з найважчих, а оскільки жанр і стиль перебувають у міцному синкретичному взаємозв'язку, то категорія жанру також піддається переосмисленню.

Наприкінці минулого століття В. Сильвестров «справедливо вказував на те, що ми живемо напередодні появи “нового всеосяжного стилю”, однак сьогодні єдність стилю відсутня, і саме це спонукає до пошуку тих нових жанрових форм, на основі яких можливе досягнення нової стильової єдності ...», – свідчить М. Ємельяненко (2012: 6). Ідентичне прагнення – віднайти універсальну музичну ідіому ХХ століття – спонукало до постійних пошуків та жанрових трансформацій і видатного польського митця К. Пендерецького (Penderecki, 1997: 59). Композитор надавав важливого значення ідеї універсалізму в мистецтві періоду *fin de siecle* – кінця розшарпаного, хаотичного, кризового ХХ століття. У творчості митця відбиваються наполегливі та невпинні спроби створити універсальну музичну мову, віднайти всеосяжну музичну форму, які допомогли б синтезувати найкращі зразки євро-пейської музичної культури попередніх епох. А структурою для змістового наповнення, резюмування минулих досягнень та успішного перенесення попереднього досвіду в наступне ХХІ століття, згідно з філософсько-естетичною концепцією К. Пендерецького, стає жанр *симфонії*, постійні та кардинальні композиторські трансформації якого віддзеркалюють безперервні спроби польського Майстра вдосконалити цей «рятівний ковчег» (там само: 60).

Загалом процесу «дестабілізації» жанру симфонії, що розпочався у ХХ столітті, притаманна така особливість: семантичний інваріант жанру (*виявом якого є традиційний чотиричастинний сонатно-симфонічний цикл та провідний принцип симфонізму*) частково або ж повністю зберігається, проте типова структура циклу значно модифікується чи зовсім зникає

(Mironenco, 2015: 9). Згідно із твердженням А. Стоянової, у ХХ сторіччі особливістю симфонічної музики є її перехідний жанровий характер, оскільки «... відбувається злиття, зближення, взаємна трансформація жанрів, що можна окреслити за допомогою поняття жанрової перехідності, що забезпечує накладення, поєднання естетичних, структурно-композиційних і стилістичних мовних ознак різних жанрових форм музики» (Стоянова, 2013: 6).

Композитори ХХ століття часто використовують жанр симфонії для реалізації власної авторської концепції, індивідуального проєкту. Це створює певні труднощі у процесі класифікації сучасних симфонічних творів. Серед різноманіття жанрових модифікацій симфонії у ХХ–ХХІ століттях можна, зокрема, виділити: програмні; вокально-інструментальні; багатожанрові та гібридні (симфонія-концерт, симфонія-балет, симфонічна поема і т.п.); камерні; «із сонатними та несонатними альтернативними принципами драматургії; моностильові та плюрастильові» (Mironenco, 2015: 12).

За влучним визначенням О. Мироненко, на межі тисячоліть кардинально змінюється семантичне наповнення принципу симфонізму, який є однією з провідних ознак жанрового інваріанту симфонії. Якщо в канонічних зразках жанру в основі симфонізму закладена концепція взаємодії Людини зі Світом, то наприкінці ХХ століття її замінює концепція «Людини – Людини в рефлексії»: «Рефлексія стає однією з найважливіших домінант сучасності» (там само: 10). Бінарна система «Людина і Світ», що втілює діалогему класичного симфонізму, у сучасних культурно-естетичних умовах трансформується у *тріаду*, де в структуру художньої свідомості, крім суб'єкта та об'єкта, входить новий елемент, що виступає у значенні позамежного, трансцендентного джерела обох попередніх (там само: 11–12).

Ця тенденція, безперечно, відбивається й на сучасних жанрових трансформаціях симфонії. Так, часто у творі складно виділити чітко окреслені початковий та кінцевий пункти симфонічного розвитку, почасти переважає нечітка процесуальність, «розмитість» меж структурних елементів, відчуття рефлексійного потоку.

К. Пендерецький вважав надзвичайно важливими, ба більше – необхідними, рефлексію та постійний пошук відповідного шляху кожним митцем на межі ХХ–ХХІ століть, II–III тисячоліть. Одним із складових елементів філософсько-естетичної концепції польського Майстра періоду *fin de siecle*, задекларованої ним у власному трактаті «Лабіринт часу» (1997), є **метафора лабіринту**, що втілює *ідею пошуку, блукання*. Цей принцип, за переконанням К. Пендерецького, обов'язково має застосовуватися у творчому процесі композиторами для розуміння здобутків того століття, яке підходить до завершення, усвідомлення майбутніх перспектив у сучасній культурно-музичній парадигмі, віднайдення свого індивідуального шляху в загальному розмаїтті та плутанині мистецьких доріг і створення дійсно цінних композицій (Penderecki, 1997).

Польський митець стверджував, що лабіринт – це метафора нашого життя: сучасне мистецтво ніби перебуває в провулку без явно-го виходу, «у всіх сферах творчості спостерігаємо граничне викори-стання ідей та матеріалів, а в музиці застосування всіх можливостей інструментів, що приводить до спустошення» (Penderecki, 1997: 22). Тому сучасні митці, за переконанням К. Пендерецького, повинні про-суватися у своїй творчості як у лабіринті – не лише прямо, а кілька кроків вліво, вправо, можливо, декілька назад, і весь час перебувати в пошуку (Lindstedt, 2020), адже саме такий шлях для артиста сьогодні сповнений нових можливостей. Митець і свій творчий метод прирівнював до пошуку виходу з лабіринту та пояснював: «У широкому сенсі лабіринт означає пошук, блукання, досягання цілі непрямим шляхом. Часом – пошук заради пошуку...» (Krzysztof..., 2005b: 160).

У творчому доробку К. Пендерецького можемо нарахувати дев'ять симфоній: вісім музичних та одну символічну – наймасштабнішу, най-довготривалішу за періодом компонування – «Паркову симфонію» (Europejskie..., n.d.). Тобто метафорично

можемо говорити про «фагум Дев'ятої симфонії» у життєтворчості польського Майстра, жертвою якого став не один визначний митець: Л. Бетховен, А. Дворжак, А. Брукнер, Г. Малер, А. Шнітке та ін. Власне К. Пендерецький вважав віру у «прокляття дев'ятої симфонії» забобоном, проте в розмові з М. Томашевським зізнався, що на основі цього упередження вже сформувався певна композиторська традиція і він схиляється до того, щоб також її дотриматися (Krzysztof..., 2005a: 205).

Для польського митця *симфонія* була одним з найважливіших і найпотрібніших в період *fin de siecle* жанрів. К. Пендерецький, як згадувалось вище, вважав цей жанр своєрідним рятівним «Ноевим ковчегом», спроможним зберегти найкращі музичні здобутки минулих століть та перенести досвід попередників у наступне ХХІ століття (Penderecki, 2013: 238). Митець у власному філософсько-естетичному трактаті зазначав: «Бог, всупереч наміру знищення цілої земної поверхні, потурбувався, щоб у ковчегу вижили зародки майбутнього життя...» (Penderecki, 1997: 50), так само і симфонія-ковчег є тим насінням, яке, перебуваючи на поверхні вод, несе в собі всі необхідні елементи для майбутньої космогонії (там само: 50–51).

Тотожною до твердження польського Майстра є теза А. Стоянової, для підтвердження якої дослідниця наводить такі аргументи: «Симфонія вінчає тривалий історичний шлях розвитку музики і стає підсумковим, масштабним, результатним жанром абсолютної музики – до нього веде як загальна історія композиторської творчості, так і індивідуальний творчий шлях автора. Вона надає композитору можливість найширшого узагальнення, постаючи своєрідним зверненням до людства у його родовій цілісності» (Стоянова, 2013: 3).

К. Пендерецький з величезним пієтетом ставився до музичної традиції. Для характеристики власної композиторської стилістики та еволюції митець неодноразово застосовував метафору дерева, указуючи: «Воно [дерево] нас вчить, що витвір мистецтва повинен бути вкорінений подвійно. У землі та в небі. Без коріння не вистоїть жодна творчість» (Krzysztof ..., 2005a: 10). Композитор наголошував, що,

компонуючи будь-який музичний твір, не можна позбавляти його ко-ріння, тобто опори на традицію, стверджував, що будь-який рух у на-прямі новаторства все ж повинен спиратися на певні постулати мину-лого. З огляду на це, найбільш всеохопною структурою, що здатна «поглинути» особливості інших жанрів, також видається симфонія.

Як зазначає М. Ємельяненко, «симфонія виявляє найбільш широкі можливості музичної мови Вона представляє той рівень худож-нього абстрагування, завдяки якому симфонічну концепцію можна називати філософською» (Ємельяненко, 2012: 7). Ці два твердження вповні перегукуються з постулатами філософсько-естетичної концеп-ції К. Пендерецького періоду *fin de siecle*, викладеної митцем у власному трактаті «Лабіринт часу» (1997).

По-перше, жанр симфонії, провідною для якого є *ідея синтезу*, може стати цінною платформою для успішного формування універ-сальної музичної мови, «універсальної музичної ідіоми» століття, яка здатна поглинути і синтезувати все найкраще, що було створене в європейській музичній культурі дотепер (Penderecki, 1997: 59). К. Пендерецький зазначав, що його Друга симфонія вже знаменує глибокий синтез (Krzysztof ..., 2005a: 135). По-друге, кожна симфонія К. Пендерецького – це висвітлення певного художньо-музичного (або ж навіть *дендрологічного*) постулату філософсько-естетичної концеп-ції автора, що виражає чи то проблему поєднання традиції та новаторства, чи то завдання збереження довколишньої природи (Симфонії № 6, № 8, «Паркова»), чи то питання жанрового синтезу (Симфонії № № 6–8). А загалом – кожна симфонія завдяки масштабності своєї форми та універсальності музичної мови розкриває вічні, всеохопні теми людського буття.

Митець вважав, що жанр симфонії повинен увібрати в себе не лише досвід минулих епох, а й попередній досвід власне композитора, тому дотримувався думки, що не варто створювати

симфонії, поки не досягнеш певної вікової й творчої зрілості. «Не можна писати сим-фонії, маючи 25 років... якщо ти не Моцарт», – висловлювався польський Майстер в розмові з М. Томашевським (Krzysztof ..., 2005a: 204).

Композитор написав свою Першу симфонію у 40-річному віці, й зізнавався, що стримувався навмисно, щоб мати достатньо часу сформуванню певних констант у житті й творчості, які б допомогли якісно наповнити вагомий філософський жанр (там само). І надалі продовжував творити симфонії приблизно через кожні шість років, чергуючи їх написання із компонуванням камерної музики, відповідно до *системи сівозміни*, запозиченої з галузі землеробства (там само: 149–150). А найбільш довготривалими проєктами митця виявилися Шоста симфонія (концепція якої визрівала протягом десятиліть, а форма, міцно пов'язана із вираженням головної ідеї, неодноразово змінювалася) та символічна Дев'ята «Паркова» (на створення якої знадобилося понад 40 років).

Слід зазначити, що К. Пендерецький песимістично оцінював попереднє становище польської симфонічної музики. Композитор стверджував, що польський народ – один із небагатьох, який не створив серйозної симфонічної спадщини, національної симфонії. Перші вагомі, серйозні симфонії в польській музиці почали з'являтися на межі ХІХ–ХХ століть – у творчості К. Шимановського, проте жанрово ці симфонії вже не можна назвати типовими. Тому зразком «великого симфонізму» для К. Пендерецького завжди була творчість закордонних композиторів – видатних симфоністів: А. Брукнера, Г. Малера, Р. Штрауса, Д. Шостаковича, О. Скрибіна. Польський митець вважав творчість А. Брукнера однією з вершин симфонізму і зізнавався, що його зачаровують широке дихання, довгі експозиції та нескінченні розробки брукнерівських симфоній (Krzysztof..., 2005a: 132–133). Крім того, К. Пендерецький додавав, що в різні періоди творчого розвитку надихався симфоніями Й. Гайдна (захоплювався гайднівською гармонією), Ф. Мендельсона, Я. Сібеліуса, А. Дворжака,

П. Чайковського, Ф. Шуберта (там само: 157), і це, безперечно, вплинуло на становлення симфонічного мислення композитора.

О. Грицюк влучно зазначає, що у ХХ столітті цілком виправдано стає практика метафоричного окреслення жанру: коли композитор навмисно називає, наприклад, симфонією твір, який за ознаками може бути віднесеним до іншого жанру (Грицюк, 2016: 180). Можемо стверджувати, що такий принцип застосовував і К. Пендерецький, адже більшість симфоній польського митця не відповідають традиційній жанровій моделі симфонії та канону сонатно-симфонічного циклу. Проте, незважаючи на всі формальні трансформації та оновлення, композитор все ж називає ці композиції *симфоніями*, щоби, на нашу думку, підкреслити їх значення як «рятівних структур», «Ноевого ковчега», який концентрує, рятує і переносить у майбутнє вічні культурні цінності й музичний досвід поколінь. К. Пендерецький завжди наголошував на тому, що, попри культурно-мистецькі виклики періоду *fin de siecle*, жанр симфонії не може цілком зникнути. Митець відчував великий потенціал цього жанру, вважаючи, що симфонія не вичерпала себе, що навіть у періоди застою з'являються композитори, здатні оновлювати, розвивати структурно-семантичний інваріант жанру з обов'язковою опорою на традицію, синтезуванням сучасного та попереднього досвіду (Krzysztof..., 2005a: 159).

У процесі аналізу трансформацій жанру симфонії у творчості К. Пендерецького насамперед привертають увагу метаморфози сонатно-симфонічного циклу. Проблема пошуку універсальної відповідної форми завжди була надважливою й актуальною для польського композитора. К. Пендерецький зазначав, що форма завжди «повинна бути ефектом кристалізації внутрішнього відчуття змісту» (Penderecki, 1997: 32). Майстер зізнавався: «Багато композиторів спроможні написати тему, але не вміють її реалізувати в крупній формі, такій, як, наприклад, сонатно-симфонічний цикл. У мене натомість форма – го-ловна, все їй

підпорядковується. Починаю працю від того, що роблю начерки. Якщо пропорції на рисунку добре підбрані, якщо задовіль-няють графічно, то – знаю з досвіду – задовільнять також музично» (Penderecki, 2013: 185).

Водночас, за твердженням Б. Смоленської-Зелінської, «форма у К. Пендерецького не схожа ні на один усталений взірць, у кожному творі – відмінна. <...> У симфонічній музиці (симфонії, концерти) перебіг [твору] ... складений з багатьох контрастних епізодів, кожен з яких містить ще й внутрішню диференціацію. <...> Немає ... типових для пізньоромантичних симфоній довгих та однорідних за характером частин ...» (Smoleńska-Zielińska, n.d.). Водночас унікальна форма кожної музичної композиції К. Пендерецького зберігає максимальну щільність конструкції та цілісність структури.

Митець стверджує, що його музична форма є продовженням класичної форми сонатно-симфонічного циклу, зокрема сонатної. Композитор зазначає, що в більшості його творів можна знайти «відголоски» сонатного *allegro*, щоправда, не класичного, ані навіть малерівського (Krzysztof..., 2005a: 137). Активно застосовує К. Пендерецький і загальні принципи класичного симфонізму: репризність, контрастність, зіставлення, варіаційність, розробковість, що вказують на збереження ним семантичного інваріанту жанру симфонії у процесі модифікації структури сонатно-симфонічного циклу. Водночас митець підкреслює, що не використовує готові архітектонічні формули, оскільки сучасна форма є «роздертою, розшарпаною зсередини», тому її структура вже не вміщує сталі, історично сформовані сенси (там само). Композитор зазначав, що при написанні партитури й у процесі закладання парку він керується тотожними формотворчими принципами: спочатку зарисовує загальний контур форми, потім окреслює важливі моменти, згодом викристалізовується тема (Potocka, 2021: 46–48).

Підсумуємо: традиційна форма сонатно-симфонічного циклу, модифікуючись під впливом музичних новацій ХХ століття, постає у творчості К. Пендерецького в індивідуалізованому вигляді. Водночас польський композитор у процесі створення *авторської форми* засто-

совує засади та ідеї попередніх музичних форм, зокрема й принципи класичного симфонізму. Тобто можемо стверджувати, що в симфонічній творчості К. Пендерецького зберігається семантичний інваріант жанру попри метаморфози типової структури сонатно-симфонічного циклу або ж цілковитої її заміни структурою іншого жанру.

Розглянемо детальніше трансформацію жанру симфонії на прикладі *Першої та Другої симфоній*, що є першими зразками роботи польського митця зі структурно-семантичним жанровим інваріантом зорієн-тацією на приклади пізньоромантичного симфонізму. Також розглянемо *«Паркову» симфонію*, яка завершує симфонічний шлях Майстра і водночас метафорично відображає його симфонічні пошуки.

Перша симфонія (1973) К. Пендерецького за формою є найбільш наближеною до традиційного сонатно-симфонічного циклу. Завдяки збереженій чотиричастинності та симетричності (I – Arche 1, II – Dynamis 1, III – Dynamis 2, IV – Arche 2) і загальній емоційній стриманості, цей твір стає «містком» між «колискою сучасного симфонічного мислення, тобто класицизмом» та авангардно-бунтівним ХХ століттям (Penderecki, 2019: 14). Водночас, за твердженням К. Пендерецького, ця симфонія замикає авангардний, експериментальний період його творчості (Penderecki, 2013: 156), підсумовує попередній досвід, вона насичена сонорними барвами та виявляє прагнення композитора до нової космогонії.

У розмові з М. Томашевським митець зізнався: «Під час написання Першої симфонії усвідомлював, що далі так не можна. <...> Відчув, що досягнув межі. Що розминаюся з музикою, що починаю мислити лише категоріями новизни й оригінальності, ..., що ... хотів би писати іншу музику...», що попередня стилістика, естетика, спосіб творення перестав виражати композиторський задум (Krzysztof..., 2005a: 40).

Т. Зелінський, окреслюючи семантику Першої симфонії, характеризує її як «драму існування», де «Arche 1» репрезентує блискавичне «зародження світу», а дзеркальна «Arche 2» змальовує «пейзаж після битви» (Zieliński, 2003: 35). Тобто можемо констатувати збереження канонічного для жанру симфонії діалогічного принципу класичного симфонізму, проте, на відміну від бінарної системи «Людина-Світ», у цій симфонії протистояння відбувається між світовими силами.

У I частині представлений основний тематичний матеріал Симфонії, сонористичний за природою, який активно розробляється протягом наступних двох частин. Слід зазначити, що III частина має яскраво виражений скерцозно-драматичний характер, до того ж, саме тут, згідно з традиційним правилом «золотої середини», якого суворо дотримувався у творчості К. Пендерецький, розташована загальна кульмінація всієї композиції. IV частина синтезує події трьох попередніх, представляючи погляд на світ під новим кутом.

Звуковий матеріал I частини, крім численних сонорних комплексів, вміщує й інтервальні мотиви «півтон-тритон», що стануть постійно вживаними в подальшій творчості композитора як репрезентативні елементи музичної мови автора. У II частині, крім активного розвитку сонорного матеріалу попередньої частини, привертає увагу оригінальний «акорд Пендерецького», міцно вкорінений у музичному словнику митця. III частина, в якій розвиток відбувається завдяки активній роботі з оркестровими тембрами, містить дві хвилі динамічного наростання, що логічно приводять до кульмінації всієї Симфонії. IV частина, за влучним визначенням Т. Зелінського (2003: 35), змальовує «пейзаж після битви»: драматизм вщухає, звучність затухає, розчиняється.

З огляду на вищесказане, можемо стверджувати, що в Першій симфонії наявні конкретні ознаки структурно-семантичного жанрового інваріанту. По-перше, збережена структура й функції частин сонатно-симфонічного циклу, де, наприклад, IV частина є синтезом трьох попередніх та водночас кодою, а III частина, відповідно до сформованої традиції, має чіткий жанровий характер. По-друге, початковий сонор-

ний матеріал активно розробляється, драматургічно розвивається, темброво збагачується протягом усієї композиції. Водночас архітекто-ніку Симфонії можна логічно вмістити в межі сонатного *allegro* з наявними експозицією, подвійною розробкою та репризою.

Якщо Перша симфонія завершує авангардний етап творчості К. Пендерецького, підсумовує попередній, зокрема сонористичний, досвід митця, то *Друга симфонія* (1980) знаменує постромантичний, ретроспективний період у творчості Майстра, його новий компози-торський стиль. Ця симфонія стала важливим кроком у наближенні творчого методу та композиторської стилістики К. Пендерецького до постромантичного симфонізму з його густотою музичної тканини й розмахом. Польський митець вирішив продовжувати ту лінію розвитку жанру симфонії, яка, на його думку, була хибно перервана після смерті Г. Малера. Інтегруючи свій попередній авангардний досвід, що спирається на найкращі здобутки сонористики, додекафонії й алеаторики, зі стилістикою та композиторськими методами постромантизму, композитор створив власну музичну мову, власну музичну естетику – «ретроспективну» (Krzysztof..., 2005a: 12–13).

Варто додати, що стилістичний перелом, представлений, зокрема, Першим Скрипковим концертом (1977), «Втраченим раєм» (1976–1978), Другою симфонією та ін., у творчості К. Пендерецького від-бувся всередині 1970 років – якраз тоді митець переїхав у власний рефугіум у Люславці. Безперечно, атмосфера Люславського парку вплинула на композитора, Майстер почав писати «по-іншому»: *у більш натуральний, інтимний, щирий, у менш чудернацький, штуч-ний спосіб, адже «...спокій і краса цього місця, його запахи, барви та сяйво, підсвідомо трансформуються в більш інтенсивний ліризм мелодії ..., у більш ... гармонійне звучання хорів та оркестру...[курсив наш. – С. О.]»* (Krzysztof..., 2005b: 10).

К. Пендерецький пояснював, що Симфонія № 2 репрезентує його звернення до пізньої традиції симфонізму XIX століття – Р. Вагнера, А. Брукнера, Г. Малера, Я. Сібеліуса, Д. Шостаковича, твори яких стали для нього джерелами натхнення. М. Томашевський у своїй монографії наводить визначення Й. Внук-Назарової, у якому дослідниця стверджує, що композитор у цій симфонії намагався схопити неоромантичну ідею у своїй суті, а загалом композицію можна вважати апофеозом пізньоромантичного симфонізму (Tomaszewski, 2009: 54). Водночас у творі вплив симфонізму XIX століття поєднується з використанням Майстром випрацьованих в авангардному періоді виразних засобів, оскільки митець вбачав потребу в інтерналізації (там само: 45).

Друга симфонія не відповідає традиційній структурі сонатно-симфонічного циклу, проте містить риси сонатної форми. М. Томашевський визначає цю композицію як *симфонічну фантазію*, що поєднує традиції балади та скерцо (там само: 45), Т. Зелінський – як *монументальну симфонічну поему* (там само: 55). Проте музикознавці одногolosно стверджують про вільне, неортодоксальне застосування К. Пендерецьким класичних принципів симфонізму та наявність у Симфонії формотворчих рис сонатного *allegro*.

Формально Симфонія № 2 є одночастинним твором. За твердженням М. Томашевського, її можна трактувати як трифазну оповідь, де три етапи, три розділи виступають як своєрідні відповідники експозиції, розробки та репризи сонатної форми (там само: 45). Т. Зелінський додає, що перший розділ можна охарактеризувати як «героїчне змагання», яке наприкінці другого розділу змінюється «трагічним відчаєм», натомість третій етап демонструє «потужний триумф» (там само: 55).

У першій фазі, що її функціонально можна прирівняти до експозиції сонатного *allegro*, присутні відповідники головної та побічної партій. Головна тема симфонії, за М. Томашевським, «виразник *idée fixe*» (Tomaszewski, 2009: 46), неодноразово буде з'являтися протягом усього твору в постійно зміненому, трансформованому вигляді, тобто впевнено можна говорити про застосування принципу монотематизму.

Контрастна тема головної партії традиційно складається з двох фраз – запитання та відповіді – які є відправним пунктом для наступних, похідних, фраз і мотивів симфонічної тканини твору. Стри-мано-експресивну першу фразу створює послідовність інтервалів, у якій переважають м3, м2 і тритон. Саме застосування цих інтервалів, з яких митець komponує уніфіковані мотиви, за твердженням дослідників (Cain, 2012; Tomaszewski, 2009), є яскравим вираженням авторської музичної мови К. Пендерецького. Із поєднання двох доволі далеких тонально акордів – *h-moll* і *f-moll* – складається друга фраза-відповідь умовної головної партії.

Там, де – за логікою сонатної форми – має бути тема побічної партії, згідно з твердженням М. Томашевського (2009: 47), виникає її функціональний відповідник. Загалом, як зазначає дослідник, у всіх трьох фазах Симфонії неодноразово будуть з'являтися неочікувані, вирвані з актуального плину часу, моменти експресивного умиротворення, за нашим спостереженням – церковної екзальтації, які, незважаючи на свою структурно-канонічну невідповідність побічній партії, стануть її функціональними заміниками з огляду на суттєво ліричний характер (там само).

У першій фазі такими неочікуваними моментами стане проведення *da lontano* чотиризвукової теми-алюзії на різдвяну пісню «Тиха ніч», яка на фоні густоти пізньоромантичної симфонічної тканини вражає ідилічною простотою фактури й гармонізації, а також тематичної структури скерцозного характеру, похідної від початкової *idee fixe*, за М. Томашевським (там само: 48). Проведення цієї ж «ідеї фікс» у гобоя на тлі 12-тонового кластера в засурдинених струнних завершує першу фазу й у такий спосіб утворює інтонаційно-ком-позиційну арку.

Наступний розділ – розробка – починається проведенням того ж початкового мотиву *idee fixe* у низьких струнних. Ця фаза насичена новими трансформаціями, позначена принципами

розвитку попереднього тематичного матеріалу, характерними для середнього розділу сонатної форми. Неочікуваним моментом, так званім «замінником» побічної партії, тут виступає гімнічний мотив у *Es-dur*, який, за твердженням М. Томашевського, інтерпретатори називають «польським» або «підгалянським» (Tomaszewski, 2009: 51). Це єдиний новий мотив серед суцільного потоку розробковості в цьому розділі. Наприкінці фази знову з'являється *idée fixe*, утворюючи інтонаційно-композиційну арку та створюючи враження хибної репризи.

У третій фазі, подібно до репризи сонатного *allegro*, узагальнюються та проводяться всі попередні мотиви й теми. Їхня почергова поява пов'язана з логікою наближення до фіналу та характеризується інтенсивністю, динамізацією. За твердженням М. Томашевського, фінальним апофеозом є чергове проведення гімнічного «польського» мотиву, проте закінчується симфонія елегійно-ностальгійним *Lento*. Наприкінці твору чути відлуння мотиву «Тихої ночі» та провідну *idée fixe*, що звучить на тлі 12-титонового кластера, який на *pianissimo* розв'язується у звук «*fis*», початковий звук симфонії (там само: 53). Таким чином, утворюється загальна інтонаційно-композиційна арка, а структура твору стає замкненою.

Отже, підсумуємо. Друга симфонія К. Пендерецького за формою наближена до симфонічної поеми чи фантазії, містить три фази, що є відповідниками розділів сонатного *allegro*. Міцна опора на сонатну форму проявляється й завдяки наявності у першій фазі яскравих функціональних відповідників головної та побічної партій (трактованих композитором вкрай вільно), їх активному розвитку й невинним трансформаціям у другому розділі та синтетичній природі фіналу. Провідним у Симфонії є принцип монотематизму, вагому роль відіграють інтонаційно-композиційні арки, що надають загальній структурі твору замкненості й лаконічності.

Густота симфонічної тканини композиції вказує на продовження К. Пендерецьким традицій пізньоромантичного симфонізму. Водночас у симфонії наявний авангардно-сонористичний матеріал та інтервали-

репрезентанти авторської музичної мови польського Майстра: півтон, мала терція, тритон. Бінарна система «Людина-Світ», на якій ґрунтується провідний принцип класичного симфонізму, проявляється й у цьому творі. М. Томашевський презентує Симфонію як «опис драми існування», вираженої шляхом емоційно-особистого міркування щодо долі світу та людини (Tomaszewski, 2009: 44), а Т. Зелінський вбачає у трьох її фазах динаміку конфліктної драматургії із потужним тріумфально-синтетичним фіналом (там само: 55).

Окреме місце у життєтворчості К. Пендерецького посідає *Дев'ять «Паркова симфонія»*, яка вважається найкращим виразником синкретичного феномена «найбільшого дендролога польської музики», за визначенням Ф. Леха (Lech, 2022). Митець запевняв, що принципи композиції музичних творів та побудови Люславіцького парку в нього абсолютно ідентичні, та принагідно зізнавався: «...як дендролог почувався набагато впевненіше, ніж як композитор» (Penderecki, 1997: 39).

Слід зазначити, що закладання Люславіцького арборетуму К. Пендерецький розпочав всередині 70 років ХХ століття, тобто відразу ж, як ступив на шлях створення музичних симфоній. І надалі ці два процеси – покрокове компонування кожної наступної симфонії та безперервне творення найбільш масштабної, величної, синтетичної «Паркової» – відбувалися паралельно; за визначенням М. Томашевського, «одночасно зі сторінками нових партитур поставали щоразу нові партії Люславіцького парку» (Krzysztof ..., 2005a: 14). Вважаємо, що Симфонію Люславіцького арборетуму цілком виправдано можна розглядати як «*Opus Magnum*» польського композитора, під час дендрологічної роботи над яким К. Пендерецький продовжував здійснювати пошуки універсальної музичної мови та найбільш вдалої синтетичної музичної форми.

За твердженням митця, конструювання парку спиралося на засади побудови монументального сонатно-симфонічного циклу, з

усіма важливими елементами сонатного *allegro*, зокрема розробкою та кодою (Potocka, 2021: 48); звідси, теперішня «жива партитура» «Паркової симфонії» охоплює площу понад 20 га. К. Пендерецький зазначав, що «Симфонія Люславіцького парку» є безперечно політемною, бо має бароковий, ренесансний, японський та англійський сад; у монументальній композиції арборетуму наявні також епізоди фугато та монодії, па-нує полістилістика, часто свідомий маньєризм (Krzysztof..., 2005a: 89).

М. Томашевський стверджував, що відвідувачів арборетуму завжди приголомшувало змішування польським Майстром різноманітних барв та форм, зіткнення видів дерев, які в природних умовах ніколи б не росли поряд (там само: 79). Проте К. Пендерецький пояснював, що таке зіставлення, здавалося б, різнорідних фрагментів завжди виправдовується цілісністю, яка згодом утворюється й виражає надією. Аналогічний цьому механізм композитор застосовував у партитурах своїх музичних творів і пояснював: «...Неважливо, що частини мають між собою небагато спільного і, здавалося б, виключають одна одну. Якщо будуть записані у відповідний спосіб, то симфонія як ціле набуває сенсу і отримує щільну форму (!)» (Potocka, 2021: 48).

Крім рис політематизму та полістилістики, які засвідчує власне К. Пендерецький, М. Томашевський зазначає наявність у «Парковій симфонії» *рис варіаційної форми*. Музикознавець пояснює це тим, що часто композитор-дендролог, крім основного виду дерева, вирощує всі можливі його різновиди. Так, поряд з основним видом червоного бука *fagus silvatica*, пан Кшиштоф у Люславіцькому арборетумі висадив такі його різновиди, як *fagus silvatica fasciata aurea*, *luciniata*, *pendula*, *rotundifolia*, *fagus quercifolia* та ін. Подібне відбулося із сортами клена, сосни, граба і т.д. (Krzysztof..., 2005a: 87).

У рукописах каталогів К. Пендерецького станом на 1998–1999 роки знаходимо 24 різновиди дуба, 44 – бука, 18 – гінкго та безліч різновидів інших дерев, що ростуть у Люславіцькому дендропарку (Potocka, 2021: 56–59). Протягом двох десятиліть ХХІ століття кількість цих різновидів безперервно зростала. Розмаїття видів дерев

вважає багатством нюансів, відтінків забарвлення та форми листків і крони. Саме тому М. Томашевський вбачає риси варіаційної форми у «Парковій симфонії», де основний вид дерева виступає в ролі музичної теми, а його різновиди прирівнюються до варіацій.

Таким чином, визначення К. Пендерецьким насаджень Люславіцького арборетуму як «Паркової симфонії» продовжує практику метафоричного розуміння жанру, започатковану у ХХ столітті. Зауважимо, що композитор-дендролог не окреслює чітких обрисів розділів і частин паркового сонатно-симфонічного циклу, що вочевидь унеможлиблює виразний аналіз дії принципу симфонізму в цьому витворі мистецтва.

Проте привертає увагу синтез у «Парковій симфонії» класичної та модерної концепцій: бінарної системи «Людина-Світ» і тріадної «Людина – Людина в рефлексії». Перша проявляється в означенні композитором Люславіцького арборетуму як Ітаки, Одісеєвої пристані, власної Аркадії, оазису спокою та краси й оточенні цього парку високим муром, щоб заховатися там від хаосу та шуму зовнішнього світу (Penderecki, 1997). Друга логічно впливає з першої та представлена явищем блукання митця звивистими шляхами парку в Люславіце та стежками власноруч закладених лабіринтів, які «іноді ведуть до цілі...» (Krzysztof..., 2005a: 78).

Водночас «Паркова симфонія» – це репозиторій естетично-філо-софських міркувань та особистих спогадів Майстра, архів музичних композицій митця, які створювалися або виконувалися у просторі арборетуму. Водночас «Симфонія Люславіцького парку» – це в певному сенсі «Ноев ковчег», «збудований» К. Пендерецьким не лише для наочної репрезентації власних філософсько-естетичних постулатів, як-от: «опора на традицію – вкорінене подвійно дерево», «пошук відповідного шляху – закладені два лабіринти», «висвітлення проблеми десакралізації природи – заснування та догляд дендропарку», а й для збереження й передачі

наступним поколінням рідкісних екзотичних видів рослин, що перебувають під загрозою зникнення.

Висновки.

У творчості К. Пендерецького жанр симфонії, як йшлося вище, відіграв надважливу «рятивну» роль «об'ємної структури», здатної акумулювати попередній художній досвід, узагальнити музичні інтонації ХХ століття й перенести найкращі композиторські здобутки в наступне тисячоліття. З цієї ж причини – уподібнення жанру симфонії Ноєву ковчегу, що конче необхідний серед потопу безладу, шуму, авангардних експериментів та епатажних новаторств – композитор активно застосовує практику метафоричного тлумачення жанру, коли структурно, а подекуди й семантично, композиції не корелюють із жанровим інваріантом, каноном сонатно-симфонічного циклу, а втім, митець називає їх *симфоніями*.

К. Пендерецький користується загальними принципами класичного симфонізму, серед яких – репризність, контрастність, протиставлення, варіаційність, розробковість, а також засадничими складовими сонатного *allegro*, проте трактує їх вільно, неортодоксально. Таким чином, жанр симфонії у творчості польського Майстра постає в індивідуалізованій формі, яка, втім, продовжує традиції класичної форми сонатно-симфонічного циклу.

Так, Перша симфонія є найбільш наближеною за структурою до традиційного сонатно-симфонічного циклу, а також може розглядатися як сонатна форма з експозицією, подвійною розробкою та синтетичною репризою. Музичний матеріал – здебільшого сонорного плану, проте виділяються яскраві репрезентативно-авторські інтервальні ходи на півтон, малу терцію, тритон. Композитор дотримується діалогічного принципу класичного симфонізму, драматургічної розробки та тембрового збагачення сонористичного матеріалу; зберігає функціональні ролі частин відповідно до структурно-семантичного жанрового інваріанту симфонії.

Симфонія № 2 – одночастинна, за формою нагадує симфонічну поему, фантазію. Три фази розвитку у творі можна прирівняти

до трьох розділів сонатного *allegro*. Також привертають увагу функціональні відповідники тем Г.П. та П.П., провідний принцип монотематизму, інтонаційно-композиційні арки та інтервали-репрезентанти авторської музичної мови, крім того, й реалізація в Симфонії бінарної системи «Людина-Світ» як провідного принципу класичного симфонізму. Щільна пізньоромантична симфонічна тканина композиції активно розробляється, трансформується протягом усього твору, синтезується у третій, фінальній фазі; подекуди митець застосовує й авангардно-сонористичні прийоми. Отже, композитор зберігає опору на жанровий інваріант симфонії та бере за основу структуру й принципи розвитку музичного матеріалу сонатного *allegro*.

«Жива партитура» символічної «Паркової симфонії» є втіленням практики метафоричного розуміння жанру. К. Пендеревський зазначав, що, закладаючи Люславський арборетум, він спирався на конструктивні засади монументального сонатно-симфонічного циклу, проте, за відсутністю детальних авторських коментарів, ми не можемо впевнено визначити обриси розділів і частин цієї композиції, як і не вважаємо за можливе чітко вказати, які принципи симфонізму мав на увазі композитор. Однак він звертав увагу на наявність у «Парковій симфонії» рис політематизму та полістилістики, а М. Томашевський знаходив у конструкції дендропарку й риси варіаційної форми (де основний вид дерева прирівнювався до теми, а його різновиди – до варіацій). Привертає увагу також співіснування у цьому музично-дендрологічному живому симфонічному полотні традиційної бінарної та характерної для ХХ століття тріадної концепції симфонізму.

Перспективним видається подальше комплексне вивчення симфонічної спадщини К. Пендеревського та детальний аналіз трансформації жанру симфонії у творчості композитора. Важливим завданням є і окремий цілісний семіотичний розгляд «Паркової симфонії» митця з метою визначення певних рис структурно-семантичного жанрового інваріанту з огляду на музичні та дендрологічні реалії.

ЛІТЕРАТУРА

- Грицюк, О. Я. (2016). Жанровий синтез в музичному мистецтві ХХ ст.: теоретичний аспект. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, II (7), 178–184.
- Смельяненко, М. С. (2012). *Циклічна симфонія в композиторській творчості ХХ століття: від жанрової перехідності до інтерстильових властивостей*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Стоянова, А. (2013). Симфонічна концепція людини у світлі музикознавчого аналізу: до постановки проблеми. *Київське музикознавство*, 46, 50–54 [рос.].
- Cain, P. L. (2012). *A «Farewall» to His Past: Krzysztof Penderecki's Clarinet Quartet and Sextet*. (Extended abstract of PhD diss.). University of Cincinnati. Cincinnati.
- Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego [Web site]. <https://penderecki-center.pl/>
- Krzysztof Penderecki. (2005a). *Rozmowy lusławickie*. (Rozm. M. Tomaszewski). T. 1. Lesko: Bosz.
- Krzysztof Penderecki. (2005b). *Lusławickie ogrody*. T. 2. Lesko: Bosz.
- Lech, F. (2022). Penderecki nie tylko dla dzieci. *Ruch Muzyczny*, 19. <https://ruchmuzyczny.pl/article/2684?fbclid=IwAR3T9jOif6EBYTxQ3R9wCcCI dOKndc71jTjF8cPNqNxRV30ciLPeOqiLbm8>
- Lindestedt, I. (2020). Artysta w labiryncie. Krzysztof Penderecki (1933–2020). *Ruch Muzyczny*. 2020-04-21. <https://ruchmuzyczny.pl/article/40>
- Mironenco, E. (2015). Transformarea genului de simfonie și a noțiunii de *simfonism* la confluența secolelor XX–XXI și reflectarea acesteia în creația componistică din Republica Moldova. *Studiulartelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2(25), 8–16 [poc.].
- Penderecki, K. (1997). *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*. Warszawa: Presspublica.
- Penderecki, K. (2013). *Pendereccy. Saga rodzinna*. (Wysłuchali K. Janowska, P. Mucharski). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Penderecki, K. *VI Symfonia «Pieśni chińskie». Koncert na klarnet, smyczki, perkusję i celestę. Booklet* (2019). (Stephan Genz (baryton), Andrzej Wojciechowski (klarnet), Joanna Kravchenko (erhu), Polska Filharmonia Kameralna Sopot, dyr. Wojciech Rajski. CD Accord—ACD 270-2). Schott.

- Potocka, M. A. (ed.) (2021). *Krzysztof Penderecki. Partitura i ogród. Muzyka wobec obrazu, ogród wobec muzyki / The Musical Score and the Garden: Music in Drawing, Garden in Music*. Kraków: Bunkier Sztuki.
- Smoleńska-Zielińska, B. (n.d.). Ucieczka czy trwanie? Cz. III. W poszukiwaniu wartości artystyczno-muzycznych w muzyce Lutosławskiego i Pendereckiego. *Wychowanie muzyczne*. http://www.wychmuz.pl/arttykul_ar_102.html
- Tomaszewski, M. (2009). *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Odzyskiwanie raj*. T. 2. Kraków: PWM.
- Zieliński, T. A. (2003). *Dramat instrumentalny Pendereckiego*. Kraków: PWM.

REFERENCES

- Cain, P. L. (2012). A «Farewell» to His Past: *Krzysztof Penderecki's Clarinet Quartet and Sextet*. (Extended abstract of PhD diss.). University of Cincinnati. Cincinnati [in English].
- Hrytsiuk, O. Y. (2016). Genre Synthesis in 20th-Century Music Art: Theoretical Aspect. *International Journal: Culturology. Philology. Musicology*, II(7), 178–184 [in Ukrainian].
- Krzysztof Penderecki European Centre for Music [Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego] [Web site]. <https://penderecki-center.pl/> [in Polish].
- Krzysztof Penderecki. (2005a). *Lusławice Conversations* (Interviewed by M. Tomaszewski). Vol. 1. Lesko: Bosz [in Polish].
- Krzysztof Penderecki. (2005b). *Lusławice Gardens* Vol. 2. Lesko: Bosz [in Polish].
- Lech, F. (2022). Penderecki, not only for children. *Ruch Muzyczny [Musical Movement]*, 19. <https://ruchmuzyczny.pl/article/2684?fbclid=IwAR3T9jOif6EByTxQ3R9wCcCIdOKndc71jTjF8cPNqNxRV30ciLPeOqiLbm8> [in Polish].
- Lindstedt, I. (2020). The Artist in the Labyrinth. *Krzysztof Penderecki (1933–2020)*. *Ruch Muzyczny [Musical Movement]*. 2020-04-21. <https://ruchmuzyczny.pl/article/40> [in Polish].
- Mironenco, E. (2015). The Transformation of the Symphony Genre and the Concept of *Symphonism* at the Turn of the 20th–21st Centuries and its Reflection in Compositional Creativity from the Republic of Moldova. *Studies in Art and Culturology: History, Theory, Practice*, 2(25), 8–16 [in Russian].
- Penderecki, K. (2013). *The Pendereckis. A Family Saga*. (Interviews by K. Janowska, P. Mucharski). Kraków: Wydawnictwo Literackie [in Polish].
- Penderecki, K. (2019). *Symphony No. 6 “Chinese Songs”. Concerto for Clarinet, Strings, Percussion, and Celesta*. (Brochure). (Stephan Genz (baritone), Andrzej Wojciechowski (clarinet), Joanna Kravchenko (erhu), Polish Chamber

- Philharmonic Sopot, conductor Wojciech Rajski). CD Accord—ACD 270-2). Schott [in Polish].
- Penderecki, K. (1997). *The Labyrinth of Time. Five Lectures for the End of the Century*. Warszawa: Presspublica [in Polish].
- Potocka, M. A. (ed). (2021). *Krzysztof Penderecki. Partitura i ogród. Muzyka wobec obrazu, ogród wobec muzyki / The Musical Score and the Garden: Music in Drawing, Garden in Music*. Kraków: Bunkier Sztuki [in Polish, in English].
- Smoleńska-Zielińska, B. (n.d.). Escape or Resilience? Part III. In Search of Artistic-Musical Values in the Music of Lutosławski and Penderecki. *Musical Education*. http://www.wychmuz.pl/artukul_ar_102.html [in Polish].
- Stoyanova, A. (2013). The Symphonic Concept of Man in the Light of Musicological Analysis: Problem Setting. *Kyiv Musicology*, 46, 50–54 [in Russian].
- Tomaszewski, M. (2009). *Penderecki. Revolt and Liberation. The Finding of Paradise*. Vol. 2. Kraków: PWM [in Polish].
- Yemelianenko, M. S. (2012). *Cyclic Symphony in 20th-Century Compositional Creativity: From Genre Transition to Interstylistic Properties*. (Extended abstract of PhD diss.). A.V. Nezhdanova Odesa National Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Zieliński, T. A. (2003). *Penderecki's Instrumental Drama*. Kraków: PWM [in Polish].

Svitlana Oliinyk

Kremenets Taras Shevchenko Regional Academy of Humanities and Pedagogy,
Lecturer at the Department of Artistic Disciplines and Methods of their Teaching
e-mail: svitlanaoliinyk19@gmail.com
ORCID iD: 0009-0002-4946-4204

Transformations of the symphony genre in K. Penderecki's work (on the example of the First, Second and “Park” Symphonies)

Statement of the problem. In the 20th century, in response to new challenges arising from shifts in the socio-cultural paradigm, musical genres, particularly sonatas and symphonies, underwent active transformation. This process was also reflected in the works of K. Penderecki. The transformation of the structural and semantic invariant of the symphony genre has been explored by M. Yemelianenko (2012), A. Stoianova (2013), and O. Mironenko (2015), while the issue of genre synthesis in 20th-century art was examined broader by O. Hrytsiuk (2016). However, Ukrainian musicology lacks scientific studies dedicated to the analysis of K. Penderecki's symphonic heritage and the transformation of this genre

in his creative work. Among Polish musicologists working on this issue, we would like to highlight M. Tomaszewski (2009), who conducted a comprehensive study of the Polish master's style, musical language, as well as his compositional methods and principles. Certain aspects of the artist's work are considered in the works of I. Lindstedt (2020), M. Potocka (2021), P. Cain (2012), and T. Zieliński (2003). A detailed analysis of his own creative method, poetics, and stylistics was repeatedly presented by the composer himself: in dialogues with musicologists (Krzysztof..., 2005a) or in his own writings (Penderecki, 1997; 2013).

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to substantiate the significance of the symphony genre in K. Penderecki's works and to identify characteristic features of genre transformation through an analysis of his Symphonies No. 1, No. 2 and "Park". To achieve this goal, the following research methods were used: genre-comparative; cultural-semantic; interdisciplinary-semiotic. The innovativeness of this study lies in the inclusion of an interdisciplinary analysis of K. Penderecki's "Park" Symphony into the field of national musicological research.

Conclusion. It has been concluded that the symphony genre in the composer's work played a crucial role of a saving structure, capable of synthesizing previous experience and contributing to the creation of a universal musical language. Therefore, the process of transformation in these symphonies was combined with the Master's adherence to the classical invariant of the genre.

Key words: Krzysztof Penderecki; symphony; sonata allegro; sonata-symphonic cycle; genre transformation; composition; interdisciplinary analysis.

Стаття надійшла до редакції 27 січня 2025 року

УДК 78.071.1(510)(092):780.616.432.082.4

DOI 10.34064/khnum1-74.04

Цінь Юйхан

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

e-mail: 1812866606@qq.com

ORCID iD: 0009-0004-7905-0242

Фортепіанні концерти Ду Мінсіна в контексті еволюції його творчості

У статті розглянуто розвиток жанру фортепіанного концерту у творчості видатного китайського композитора Ду Мінсіна. Проналізовано чотири Концерти для фортепіано з оркестром, створені в період творчої зрілості музиканта: № 1 «Весняне цвітіння» (1986), № 2 (1991), № 3 «Присвячується острову Гулан'юй» (2002), № 4 «Пробудження» (2020) – твори великого художнього масштабу. Трактуючи названі твори як певні етапи становлення стилю митця, дослідження має на меті окреслення загальної картини розвитку жанру фортепіанного концерту у творчості Ду Мінсіна. Визначено особливу роль фортепіанних концертів у музичному доробку композитора, оскільки фортепіано залишається улюбленим інструментом китайського майстра протягом усього його життя. Водночас Ду Мінсін не уявляє своєї творчості без оркестрової музики. Саме ці дві найдорожчі для митця складові «зійшлися» у жанрі фортепіанного концерту, який став однією з важливих сфер його професійної самореалізації. Фортепіанні концерти Ду Мінсіна набули значної популярності й стали важливою частиною репертуару китайських піаністів.

Ключові слова: фортепіанний концерт; творчість Ду Мінсіна; композитор; виконавець; китайське музичне мистецтво; партія соліста; оркестрова фактура.

Постановка проблеми.

Серед фортепіанних творів видатного китайського композитора Ду Мінсіна центральне місце посідають чотири Концерти для фортепіано з оркестром: № 1 «Весняне цвітіння» (1986), № 2 (1991), № 3 «Присвячується острову Гулан'юй» (2002), № 4 «Пробудження» (2020) – твори великого художнього масштабу, які музикант написав

у період своєї творчої зрілості. Їх особлива роль у музичному доробку композитора визначається тим, що фортепіано залишається улюбленим інструментом китайського майстра протягом усього його життя. Разом з тим, Ду Мінсін не уявляє своєї творчості без оркестрової музики. Саме ці дві найдорожчі для композитора складові «зійшлися» у жанрі фортепіанного концерту, який став невід'ємною частиною «процесу професійної самореалізації митця» (Савицька, 2010: 4).

Фортепіанні концерти Ду Мінсіна одразу увійшли в репертуар багатьох видатних китайських та деяких європейських піаністів. Зокрема, Концерт № 1 виконували Чжоу Гуанрен, Єно Яндо (1988), Лан Лан (2002), Чжу Сяо-Мей (1995), Шен Юань (2007); Концерт № 2 – Цзоу Чжань (1990), Іво Погорелич (1993); Концерт № 3 – Чень Са (2004), Лан Лан (2010), Бі Ю (2015), Лю Шикунь (2016) та № 4 – Чень Са (2020). Однак жанр фортепіанного концерту у творчості Ду Мінсіна й досі не отримав висвітлення, зокрема в аспектах узагальнення його стилістичних рис, еволюції стилю композитора, специфіки виконавської реалізації, ролі взаємодії між солістом і оркестром тощо.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Видатний китайський музичний теоретик та історик Лян Маочунь вважає, що постать Ду Мінсіна «посідає унікальне місце в історії китайської академічної музики ХХ століття» (Лян Маочунь, 2015: 189). Учений відзначає, що творчість цього китайського композитора потребує додаткової уваги, оскільки лише у перші десятиліття ХХІ століття почали з'являтися спеціалізовані дослідження, присвячені аналізу деяких його оркестрових і камерних творів, зокрема і концертного жанру (там само). Серед чотирьох Концертів для фортепіано з оркестром найбільшу увагу дослідників привернув Концерт № 1 «Весняне цвітіння» (Лі Ци, 2004; Ван Інфен, 2006; Лі Хунмей, Ван Іфен, 2007; Ван Ісінь, Хань Шутін, 2007; Лю Юйфан, 2010; Чжан Цзяньчен, 2010; Чжо І, Чен Сінван, 2013; Ван Веньтао, 2015; Чжан Юй, 2020). Однак інші три Концерти вивчені недостатньо, оскільки дослідниками по-біжно порушуються лише окремі теоретичні питання, такі як композиційна техніка (Лі Сяовеї, 2018), специфіка гармонічної мови (Ван Лі,

2021), авангардна стилістика (Rao, 2019). Таким чином, один з найважливіших жанрів у творчості Ду Мінсіна залишається вивченим недостатньо: невисвітленими є роль фортепіанних концертів у загальній картині еволюції творчості композитора, питання формування й розвитку його піанізму, взаємодії в концертах соліста й оркестру тощо.

Мета дослідження – окреслити загальну картину розвитку жанру фортепіанного концерту у творчості Ду Мінсіна, розглядаючи концертні твори як певні етапи становлення його стилю.

Методологія дослідження. Розкриття цієї теми вимагає залучення таких методів дослідження, як *жанровий* – для узагальнення типових ознак жанрової моделі фортепіанного концерту у творчості композитора; *стильовий* – для виявлення індивідуальних ознак у фортепіанній творчості Ду Мінсіна; *інтерпретологічний* – для розгляду піаністичної специфіки та окреслення завдань виконавської реалізації проаналізованих творів; *біографічний* – для встановлення паралелей, співвідношень між певними подіями життя композитора та семантикою його фортепіанних концертів; *компаративний* – для з'ясування еволюційних змін, які відбулися в чотирьох фортепіанних концертах китайського майстра.

Виклад основного матеріалу дослідження.

За словами самого композитора, його фортепіанні концерти втілюють «душу китайської мелодії в загальному контексті симфонізму» (Du Mingxing, 2012: 7), утверджуючи рівний статус китайської традиції у світовій академічній музиці. Композитор намагався довести, що «китайська мелодія може бути універсальною без втрати ідентичності» (там само). Це насамперед означає адаптацію національної музичної мови до світового музичного простору, подолання протиставлення понять «Схід–Захід».

Створення фортепіанного Концерту № 1 у 1986 році ознаменувало прорив Ду Мінсіна в напрямі синтезу культур після тривалої ізоляції, спричиненої Культурною революцією (1966–1976) та її наслідками. Композитору на той час було вже 58 років, але це був час, коли він отримав довгоочікувану свободу творчості. У своїх у мемуарах «Мій

музичний шлях» (2005) Ду Мінсінь порівняв появу концертів з творчим визволенням: «Я зміг сказати те, що накопичилося за роки мовчання» (Ду Мінсінь, 2005: 28). Концерт став першим великим інструментальним твором композитора після десятиліть вимушеної роботи над пропагандистською музикою. Тому із цим твором можна асоціювати початок розквіту композиторського таланту митця, про що свідчить і назва твору – «Весняне цвітіння».

Твір був задуманий композитором як гімн духовному відродженню Китаю. Назва відсилає до традиційної китайської поезії на тему пробудження природи, але також метафорично висловлює надію на соціальні зміни. Авторська примітка до партитури цитує вірш Лі Бо: «Весна приходить непомітно – але її пісня лунає в кожному камінці» (Ван Ісінь, Хань Шутін, 2007: 13). Таким чином, «Весняне цвітіння» – це не лише віха у творчості Ду Мінсіня, а й символ відродження китайської академічної музики. Успіх твору в публіки та виконавців довів «життєздатність національного романтизму у глобальному контексті» (Чжан Юй, 2020: 89). Композитор Ши Фу відзначив, що «у цьому концерті сувора західна форма наповнилася подихом китайської традиції» (цит. за: Ван Веньгао, 2015: 19), а музичний критик Сю Хайлінь відзначив: «...це – данина поваги сучасному китайському фортепіано, яке варто просувати» (там само).

Концерт складається з трьох непрограмних частин, відповідно до європейської традиції сонатно-симфонічного циклу. Перша частина – *Largo. Allegro con spirito* – написана в сонатній формі зі вступом, активно багатоступеневою розробкою, інтонаційно насиченою, яскраво розвиненою каденцією, основою переважно на прийомах октавної техніки, у чому не останню роль відіграє темпова динаміка. За потужністю звучання фортепіано змагається з оркестром, ніби виражаючи нестримний порив до майбутнього. Друга частина, *Largo*, створена у складній тричастинній формі. Це – медитативний ліричний центр Концерту, що наслідує традиційну манеру варіювання: мелодія, подібно до шовку, розгортається у вільних імпровізаціях, наповнених

поезією Сходу. Третя частина – іскрометний фінал *Allegro* – вихрове рондо, де радість і енергія поєднуються у святковому танці.

Лише через роки, переосмисливши пережите, Ду Мінсін зміг відкрито заговорити про зв'язок музики Концерту № 1 та особистої драми: «“Весняне цвітіння” – це не лише надія. Це ще й сльози, що застигли в нотах» (Ду Мінсін, 2005: 27.). Композитор розкрив таємниці обставин, з якими пов'язаний твір – це спогади про перше кохання в його житті – жінку, що стала музою його молодості. Це кохання, перерване політичними бурями 1950 років, залишило шрам в його душі та згодом перетворилося на мелодію туги в другій частині. Друге кохання – дружина композитора, яка супроводжувала його крізь роки непорозуміння і творчих криз. Її терпіння та віра стали ґрунтом, з якого виріс фінал концерту – гімн радості попри все. «Це не музика про кохання. Це саме кохання, переплавлене в ноти, – зізнався Ду Мінсін. – “Весняне цвітіння” – не просто концерт. Це щоденник життя, де кожна нота – спогад, а кожен акорд – подолання» (цит. за: Сю Фу, 2014: 170).

Створення Фортепіанного концерту № 1 «Весняне цвітіння» збіглося з одним із найважчих періодів у житті Ду Мінсіна¹. Саме в ці

¹ 1986 року, коли композитор розпочав роботу над твором, його перша дружина, Юань Цілі, акторка та сценаристка Пекінської кіностудії, дізналася про страшний діагноз: рак носоглотки. Хвороба прогресувала стрімко. До 1988 року вона осліпла, її тіло, виснажене хіміотерапією, майже втратило імунітет. «Вона боролася до кінця, але вогонь випалив її життя зсередини», – з гіркотою згадував Ду Мінсін. Восени 1988-го, коли Юань Цілі вже була при смерті, Ду Мінсін, як голова делегації китайських музикантів, вирушив до СРСР на Міжнародний музичний фестиваль у Ленінграді. Його «Наньхайська фантазія» мала стати символом культурного зближення двох країн. Перед вильотом він навідав дружину в лікарні. «Вона спала так міцно, як не спала давно. Я не наважився її будити... Сказав доглядальниці: передайте, що я приходив попрощатися», – розповідав композитор. Тієї ж ночі Юань Цілі не стало. Ду Мінсін дізнався про її смерть у Москві. Телеграма з дому вимагала термінового повернення, але дипломатична місія виявилася важливішою за особисте горе. Посольство Китаю в СРСР наполягало: «Скасувати поїздку – означає нанести образу приймаючій стороні». Ду Мінсін залишився, придушивши біль заради обов'язку. Похорони організували сестри Юань та колеги з консерваторії. Їхня 19-річна донька, ще

дні, втративши дружину, розриваючись між концертними залами та думками про невимовлене прощання, Ду Мінсін завершував свій фортепіанний концерт «Весняне цвітіння». Друга частина твору, наповнена тихою тугою, стала реквіємом за втраченим коханням. «Вона – та сама, чиє ім'я я пишу в нотах», – згадував композитор (цит. за: Сю Фу, 2014: 171). Мелодії, сповнені «туманної поезії», відображали не лише красу весни, а й біль неможливості бути поруч в останні миті життя близької людини.

Прем'єра Концерту в Гонконзі 28 жовтня 1988 року пройшла без нього². Спочатку Концерт не мав назви, але організатори гонконзької прем'єри попросили автора дати йому назву. Ду Мінсін вибрав метафору весни – не лише як символ оновлення, а й як ключ до особистої драми, до історії кохання, яка була важкою і гіркою. У концертній залі Цуен Вана відбулася світова прем'єра Концерту № 1. Угорський піаніст-віртуоз Єно Яндо, «чия гра поєднувала точність математика із пристрастю поета, виконав сольну партію» (Сю Фу, 2014: 168). Гонконзький філармонійний оркестр під керуванням американського диригента Мінгана Шиффа став «ідеальним союзником, підкресливши контрасти твору» (там само). У 1994 році концерт «Весняне цвітіння» увійшов до антології «Класична китайська музика ХХ століття», разом із балетами композитора «Русалка» та «Червоний загін жінок». Ду Мінсін виявився єдиним музикантом, три роботи якого були удостоєні цієї честі: «Він говорить універсальною мовою, зрозумілою і селянину, і академіку» (там само), – зазначав його учень і колега Ши Фу.

Лише через 19 років після прем'єри, у 2007-му, Концерт № 1 уперше пролунав на материк. Китайський піаніст Шен Юань з Пекінським симфонічним оркестром надав музиці нових відтінків – більш споглядальних, ніби відображаючи зрілість самого автора. Смерть дружини композитора Юань Цілі залишила глибоку рану

не загартована у життєвих бурях, залишилася без підтримки батька в найтяжчий момент. Навіть повернувшись до Китаю, композитор не зміг одразу поринути в жалобу, продовжуючи виконання покладеної на нього культурної місії (Сю Фу, 2014: 165–172).

² Ду Мінсін залишався в СРСР, виконуючи роль «культурного посла».

в серці митця, але й подарувала світові твір, де скорбота перетворилася на гармонію. Критики, захоплюючись структурною стрункністю й технічною досконалістю Концерту, рідко здогадувалися, що його фінальне життєрадісне Престо – не триумф, а спроба примирення із втратою. «Я розігрував радість, щоб заглушити свій провину» (Ду Мінсін, 2017: 23), – зізнавався митець роками потому.

Концерт «Весняне цвітіння» став не лише музичним шедевром, а й пам'ятником людській стійкості. Коли Ду Мінсін у 2012 році розкрив журналістам історію своєї особистої драми, світ зрозумів: за строгими нотами Концерту ховається сповідь людини, яка навчилася перетворювати біль на красу. Композитор говорив: «Мистецтво не лікує рани, але воно дає голос тим, хто вже не може плакати» (цит. за: Ань Люксінь, 2012: 25). Коли Ду Мінсіна запитували, чому його твір позбавлений пафосу його ранніх балетів, він усміхався: «Молодість пише кров'ю, зрілість – тишею. А тиша, якщо прислухатися, голосніша за будь-який марш» (там само: 26).

У 1991 році був написаний Фортепіанний концерт № 2, творча доля якого склалася менш удаю через критику за його «політичну амбівалентність». Твір був написаний як відгук на події, що відбувалися з квітня по червень 1989 року на площі Тяньаньмень. Масові протести студентів та багатьох громадян були жорстко придушені військовими, що привело до численних жертв, точна кількість яких досі невідома.

Концерт № 2, відзначений «драматургією боротьби та подолання» (Лі Сяовей, 2018: 48), не має офіційної назви, але в партитурі автором було вказано присвяту «Тим, хто шукає світло в темряві» (Ду Мінсін, 2005: 58). Прем'єру було відкладено через цензурні перешкоди. Вона відбулася лише в 1993 році в Шанхаї. Партію фортепіано виконав тодішній студент Шанхайської консерваторії Цзоу Чжань, Шанхайським симфонічним оркестром керував диригент Чень Сеян. Європейська прем'єра Другого концерту Ду Мінсіна відбулася у Берліні 1995 року: соліст – відомий югославський піаніст Іво Погорелич, диригент – Юй Лі. Трохи пізніше у своєму інтерв'ю композитор

зазначив, що Другий концерт був написаний як відклик на буремні події 1989 року: «Це музичний пам'ятник колективній травмі, де фортепіано – голос душі, що бореться з хаосом» (цит. за: Су Лан, 1998: 5).

Твір став експериментальним з погляду застосування нового прийому полістилістики: поєднання атональних кластерів, додекафонії та інтонацій китайських народних тем. Перша частина, *Largo inquieto*, – драматичний монолог фортепіано на тлі дисонантного звучання оркестру. Композитор застосовує своєрідний «контрапункт культур»: у розробці зіставляє європейську фугу з традиційною китайською гетерофонією. Віртуозна лірична каденція соліста символізує «тихий опір». Друга частина, *Adagio doloroso*, – реквієм, оснований на мелодії із цитуванням буддійського дзвону. Композитор застосовує фортепіано в якості носія китайської тембральності, імітуючи звук *гучжєна* через педальні обертони. Фінал концерту *Allegro feroce* – неймовірно складний у технічному та ритмічному відношенні. Асиметричні розміри (5/8, 7/8) відсилають до ритмів шаманських танців Маньчжурії. Друга тема фіналу основана на мотивах пекінської опери та написана у формі варіацій.

На думку Лян Маочуня, це – найреволюційніша композиція Ду Мінсіна пізнього періоду його творчості, яка стала не тільки технічним, а й політичним викликом для автора. У Другому концерті «відчувається вплив музики С. Прокоф'єва, але з китайською “шовковістю” у звучанні фортепіано. Особливо вражає Фінал, де тональність раптово зміщується, ніби пробиваючись крізь чад історичних потрясінь» (Лян Маочунь, 2017: 210). Надмірний драматизм та жорсткість музики, а також «небажаний» контекст змісту твору спричинили те, що Концерт № 2 не став популярним серед китайських піаністів. Він є найменш виконуваним серед усіх фортепіанних концертів Ду Мінсіна.

Значно краща творча доля очікувала фортепіанний Концерт № 3, створений 2002 року, а остаточно завершений у липні 2003-го. Композитор назвав його «Присвята острову Гулан'юй» на честь маленького китайського острова в морі Наньхай у провінції Фуцзянь, який називають «Островом фортепіано». Гулан'юй розташований

на південно-західній околиці острова Сямень, навпроти міста Сямень, через протоку. Він став колискою фортепіанної освіти в Китаї, тут розміщений єдиний у країні музей фортепіано, відбувається багато культурних заходів національного масштабу. На цьому маленькому острові понад 600 фортепіано – найвища щільність у країні; прогулянку вуличками міста зазвичай супроводжує приємний звук фортепіано. У травні 2002 року на острові Гулан'юй пройшов перший великий міжнародний фестиваль фортепіанного мистецтва, організований спільно Китайською асоціацією музикантів та урядом району Гулан'юй. Згодом фестиваль стали проводити раз на два роки.

Третій фортепіанний Концерт був замовлений Ду Мінсіну урядом району Гулан'юй міста Сямень спеціально для Другого міжнародного фестивалю фортепіанного мистецтва на острові Гулан'юй. Композитор був дещо здивований, оскільки вперше для фестивалю спеціально замовили фортепіанний концерт. Але щира прихильність жителів Гулан'юя до фортепіано зворушила композитора, він з великим ентузіазмом поринув у komponування фортепіанного концерту «Присвята острову Гулан'юй».

У квітні 2002 року Ду Мінсін завершив початковий нарис фортепіанної партитури й привіз його на Гулан'юй, щоб учителі фортепіано Сяменьської музичної школи спробували зіграти твір, а експерти з музичних шкіл Сяменя висловили свої думки щодо нього. Один експерт тактовно запропонував не використовувати в другій частині тему пісні «Хвилі Гулан'юя», а написати свою власну гарну й глибоку мелодію (Сю Фу, 2014: 203). Повернувшись до Пекіна, Ду Мінсін без вагань відкинув вже написану другу частину і почав створювати її наново, одночасно доопрацьовуючи першу і третю. У липні 2003 року «Присвяту острову Гулан'юй» було завершено. Композитор дуже сподівався, що твір оцінять жителі Сяменя, для нього це було дуже важливо. Ду Мінсін вважав створення концерту «Присвята острову Гулан'юй» художньою перемогою після Другого концерту, який критикували за зв'язки з політичною темою, і який сам композитор не вважав

вдалою спробою. Тому Концерт № 3 визначив курс на продовження ідей Концерту №1.

Напередодні відкриття фестивалю 76-річний Ду Мінсін спеціально приїхав із Пекіна до Сяменя, щоб керувати репетиціями свого Концерту з музикантами Сяменьського філармонічного оркестру, які проходили в концертній залі «Острів музики». Композитор зосереджено слухав, щоб краще чути деталі, й давав вказівки. Оскільки твір присвячений острову Гулан'юй, вся музика Концерту просякнута «ароматом Сяменя» (Сю Фу, 2014: 204). Однак композитор також вступає у діалог із західною модерністською естетикою, використовуючи «атональні фрагменти, але “пов’язуючи” їх мелодичними мотивами, наче нагадуючи: навіть у хаосі можна знайти гармонію» (Rao, 2019: 87).

Концерт має тричастинну структуру. Перша частина – *Larhetto* – починається з оркестрового вступу, що зображує гуркіт хвиль, які розбиваються на скелях. Ця тема насичена діатонічними кластерами, що грають звукообразальну роль, імітуючи бурхливе море. Потім вступає фортепіано, розпочинаючи радісне *Allegro con brio*, яке змальовує чарівні пейзажі Гулан'юя зі співом птахів і ароматом квітів. Інша тема використовує матеріал місцевих, усім відомих, рибальських пісень, що виражають мрії про майбутнє. Друга частина – *Adagio* – написана у тричастинній формі. Перша з її тем проникнута глибокою ніжністю, вирізняється прозорим «акварельним» звучанням, виражаючи добрі побажання автора жителям острова. Драматичний середній епізод викликає спогади про важкі минулі часи. Третя частина – *Allegro* – основана на пульсуючих ритмах. Основна тема використовує типові інтонації південно-фуцзяньської музики *наньїнь* і проходить крізь усю частину. Весь твір завершується в радісній й урочистій атмосфері, уподібнюючись гімну, що виражає любов і дарує благословення прекрасному острову Гулан'юй.

Багато поетичних і величних моментів музики Концерту здаються божественним натхненням, художнім осяянням композитора, відображаючи гостроту його сприйняття й миттєве втілення його вражень. Твір поєднує традиційні техніки композиції із сучасними, що доречно

використовуються композитором для посилення «відчуття сьогодення» (Сю Фу, 2014: 204). Аранжування місцевих народних мелодій, доповнені стилізованою гармонією, повною мірою розкривають чарівність національної музики. За висловом самого композитора, національного колориту він досягав в основному через використання «кварт і квінт у поєднанні з басом, який рухається в протилежному напрямку, що утворює потужну енергію звучання» (цит. за: Сю Фу, 2014: 204). Прем'єра «Присвяти острову Гулан'юй» відбулася на Фестивалі в Сямені у 2004 році за участю солістки Чень Са та диригента Чжан І. Згодом, у 2010 році, Концерт № 3 виконав у США в знаменитому концертному залі «Карнегі-хол» з американським симфонічним оркестром усесвітньо відомий китайський піаніст Лан Лан.

Концерт для фортепіано з оркестром № 4 «Пробудження» був створений Ду Мінсінгом восени 2020 року. Композитор назвав цей твір «духовним заповітом» (цит. за: Ван Лі, 2021: 57): «Це роздум про циклічність життя: пробудження природи, свідомості, історії...» (там само). Основними джерелами натхнення стала для Ду Мінсина філософія буддизму з його концепцією «просвітлення» (там само: 60). На сьогодні це – остання робота в жанрі фортепіанного концерта, написана композитором до свого 92-річчя. Треба відзначити, що вперше за своє життя він написав чернетку твору, не торкаючись фортепіано. Прем'єра Концерту відбулася 13 грудня 2020 року в Національному театрі. Солісткою, як і раніше, була Чень Са, оркестром керував диригент Ся Сяотан.

Структура Концерту тричастинна. Перша частина – *Lento misterioso* – масштабна, розпочинається повільним вступом, який втілює мудрі філософські роздуми. Велично звучать струнні, поступово до них приєднуються інші оркестрові інструменти, зокрема духові, що підтримують філософський діалог. У розділі *Allegro ritmico* вступає фортепіано, що вносить в музику динамізм, демонструючи вир життєвих подій. Остинатний ритм ударних асоціюється з серцебиттям. Побічна партія вносить образний контраст своєю «розсудливістю», поступово розгортаючись у віртуозну каденцію.

Друга частина, *Adagio luminoso*, – гімн життю: прозорий, світлий і прекрасний. Це – чарівна лірична сповідь у виконанні гобою та арфи, далі вступають струнні. Фортепіано природно вплітається в оркестрову фактуру, насичуючи її своїм тембром. Поступово музична картина розгортається у велику епічну драму людського життя, яку вінчає Фінал – *Allegro* – блискучий і віртуозний, сповнений енергії, що засвідчує молодість духу 92-річного автора. Музика його є світлою і життєстверджувальною, але не агресивною, вона сповнена піднесеної лірики і краси, оскільки сам композитор вважає життя головним джерелом мистецтва (Сю Фу, 2014: 204).

На переконання Майстра, мистецтво народжується з життя, підноситься над ним і впливає на нього. Через музику відчувається пристрасний життєвий пошук композитора, глибинне дослідження ним емоцій, ретельний аналіз свого внутрішнього світу. Лише щире прагнення вилити душу в музиці, занурення в потік думок і почуттів допомагає композиторові виразити все це у звуках. Гарний твір – це також результат «осідання» таких «пластів», як особиста культура, творче мислення, індивідуальний стиль і світогляд. Лише в такий спосіб можна створити таку чудову музику (там само). Китайські засоби масової інформації, висвітлюючи творчий процес митця, так охарактеризували його художнє кредо: «Ду Мінсін виходить із сутності музики, дотримуючись концепції, що зміст визначає форму, форма служить змісту, а техніка – носій мистецтва. Ще більш зворушливим є те, що, будучи всесвітньо відомим композитором, він завжди наполягав, що музичні твори повинні служити звичайним людям, бути популярними, відповідати їх естетичним та психологічним особливостям, підкреслюючи тісне поєднання художньої краси й духу часу. Він вважав, що високе мистецтво не повинно відриватися від народу, “високе мистецтво” має ґрунтуватися на соціальній реальності, задовольняючи різноманітні й широту художніх потреб. Це – сильне почуття відповідальності художника, яке Ду Мінсін зберігає все життя, відповідальності перед твором, собою, колегами й слухачами. Якщо він підсвідомо й дотримується певного художнього принципу, то це – принцип ціннісної

орієнтації музичної творчості, що включає естетичні характеристики мистецтва» (цит. за: Сю Фу, 2014: 205).

Висновки.

Ду Мінсін – автор значущих фортепіанних концертів, які стали важливою частиною репертуару китайських піаністів. Усі чотири твори для фортепіано з оркестром, які були написані автором в пору його творчої зрілості, стали важливими етапами професійної самореалізації митця і свідчать про «молодість» його пізнього періоду творчості. Сам композитор відзначав, що Перший концерт є його весною, Другий – буревієм, Третій – мудрістю, Четвертий – найвищою точкою власних досягнень. Але «лише разом ці твори складають істину» (цит. за: Ван Лі, 2021: 55).

Концерт для фортепіано з оркестром № 1 «Весняне цвітіння» – перший з написаних композитором у післяреволюційний період та найбільш успішний з творів у цьому жанрі, який став одним з найвизначніших його зразків в китайській музиці ХХ століття. Створений у період творчої зрілості автора, він поєднує віртуозність європейської концертної традиції з глибоко національною образністю. Концерт став важливою віхою не лише у творчості самого Ду Мінсіна, а й у розвитку китайської академічної музики загалом. Наступні Концерти, № 2 та № 3, доводять, що Ду Мінсін є не лише видатним мелодистом, а й експериментатором, який переосмислює місце китайської музики в сучасному світі.

Оркестрова та фортепіанна партії в концертах Ду Мінсіна *рівноцінні* з погляду експонування тематизму та його розвитку. У них гармонійно синтезуються риси класичного концерту-змагання симфонізованого типу та відродженого у ХХ столітті барочного концерту, оснований на методі концертування. Хоча риси останнього реалізуються як вторинні, фортепіанні концерти Ду Мінсіна насичені віртуозністю, у них апробується блискучий технічний арсенал лістівського піанізму та симфонізму. Однак говорити про пріоритет фортепіанної партії в них не можна, оскільки ці твори включають ознаки як віртуозного, так і симфонізованого концерту.

Таким чином, загальну еволюційну лінію розвитку жанру фортепіанного концерту у творчості Ду Мінсіна можна охарактеризувати як шлях від чіткого мелодико-тонального синтезу (у Концерті № 1), через уведення дисонантності (у Концерті № 2), до лірико-філософської рефлексії (у Концерті № 3) та просвітлення й узагальнення багатозначності буття (у Концерті № 4).

ЛІТЕРАТУРА

- Савицька, Н. (2010). *Вікові аспекти композиторської життєтворчості*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України. Київ.
- Du Mingxing. (2012). Creating music for the ballet “The Red Women’s Troop”. *Beijing Literature and History*, 1, 6–9.
- Rao, Nancy Yunhwa. (2019). Du Mingxin’s Piano Concertos: Between Tradition and Modernity. *Chinese Music and Its Global Dimensions*, 134–150.
- 安鲁新. (2012). 甘醇之乐自心中流淌 – 论杜鸣心先生的音乐人生. 音乐创作 [Ань Люксінь. (2012). Чарівна музика ллється з серця – Про музичне життя пана Ду Мінсіна. *Музична творчість*], 1, 23–28.
- 王文韬. (2015). 乐为心声 心为乐鸣—杜鸣心钢琴协奏曲《春之采》的创作思想与文化内. 当代音乐. [Ван Венътао. (2015). *Музика – голос серця, серце – звук музики: творча думка та культурний контекст фортепіанного концерту Ду Мінсіна «Весняне цвітіння»*. Сучасна музика].
- 王颖峰. (2006). 杜鸣心《第一钢琴协奏曲》的和声研究. 河南大学硕士学位论文. [Ван Інфен. (2006). *Дослідженні гармонії у Першому фортепіанному концерті Ду Мінсіна*. (Магістерська робота). Хенанський університет].
- 王迎馨, 韩树廷. (2007). 乐与诗的交融 情与爱的升华 – 浅谈钢琴协奏曲《春之采》的旋律特色. 艺术教育 [Ван Ісінь, Хань Шутін. (2007). Злиття музики та поезії, сублімація емоцій та кохання – Короткий огляд мелодичних характеристик фортепіанного концерту «Весняне цвітіння». *Мистецька освіта*], 10, 12–14.
- 王丽. (2021). 杜鸣心四部钢琴协奏曲的和声语言研究. (上海音) 乐学院博士论文. [Ван Лі. (2021). *Дослідження гармонічної мови чотирьох фортепіанних концертів Ду Мінсіна*. (Дис. ... д-ра філософії). Шанхайська консерваторія музики].
- 杜鸣心 (2005). 我的音乐之路. Beijing: People’s Music Publishing House. [Ду Мінсін. (2005). *Мій музичний шлях*. Пекін: Народна музика].
- 杜鸣心. (2017). 我的创作与分析的新思路. 中国音乐 [Ду Мінсін. (2017). Мої нові ідеї для творчості та аналізу. *Китайська музика*], 02, 19–24.

- 李小伟. (2018). 杜鸣心钢琴协奏曲的创作技法与民族风格研究. 音乐探索 [Лі Сяовой. (2018). Дослідження композиційних технік і національного стилю фортепіанних концертів Ду Мінсіня. *Музичні дослідження*], 45–52.
- 李红梅, 王颖峰. (2007). 钢琴协奏曲《春之采》的民族化和声结构. 电影文学 [Лі Хунмей, Ван Іфен. (2007). *Національна гармонічна структура фортепіанного концерту «Весняне цвітіння»*. Кіно-література].
- 李琪. (2004). 钢琴协奏曲《山林》和《春之采》之分析研究. 西北师范大学 [Лі Ци. (2004). *Дослідження фортепіанних концертів «Гірський ліс» та «Весняне цвітіння»*. Північно-західний педагогічний університет].
- 刘玉芳. (2010). 杜鸣心《第一钢琴协奏曲》(春之采)的创作与演奏风格. 乐府新声 [Лю Юйфан. (2010). Композиція та стиль виконання «Першого фортепіанного концерту» Ду Мінсіня («Весна»). *Нова музика*], 3, 10–12.
- 梁茂春. (2015). 中国钢琴音乐创作研究. 人民音乐出版社. [Лян Маочунь. (2015). *Дослідження китайської фортепіанної музики*. Народне музичне видавництво].
- 梁茂春. (2017). 20世纪中国钢琴音乐. 人民音乐出版社 [Лян Маочунь. (2017). *Китайська фортепіанна музика ХХ століття*. Народне музичне видавництво].
- 苏澜深. (1998). 抚琴鸣心曲 挥笔谱佳音 – 杜鸣心先生访谈录. 钢琴艺术 [Су Лан (1998). Гра на фортепіано, щоб співати музику свого серця, та письмо, щоб створювати прекрасну музику – інтерв'ю з паном Ду Мінсіном. *Мистецтво фортепіано*], 5, 4–7.
- 秀夫, [原名朱振雷]. (2014). 杜鸣心:大音希声. 北京中国文联出版社 年 [Сю Фу [Чжу Чженьлей]. (2014). *Ду Мінсін: Чудові звуки мовчать*. Пекін: Вид-во Пекінської федерації літературних і мистецьких кіл].
- 张建成. (2010). 中西合璧的杰作 — 《春之采》之研究. 音乐创作. [Чжан Цзяньчен. (2010). *Шедевр, що поєднує китайські та західні елементи: дослідження «Весняного цвітіння»*. Музична композиція].
- 张宇. (2020). 论杜鸣心《春之采》中的浪漫主义与民族性. 中央音乐学院学报 [Чжан Юй. (2020). Про романтизм і національність у «Весняному цвітінні» Ду Мінсіня. *Журнал Центральної консерваторії музики*], 1, 88–95.
- 卓頤, 程兴旺. (2013). 中的为工 独抒性灵—杜鸣心钢琴协奏曲《春之采》音乐的阐释. 交响. 西安音乐学院学报 [Чжо І, Чен Сінван. (2013). Працювати заради мистецтва та виражати власний дух – Інтерпретація музики фортепіанного концерту Ду Мінсіня «Весняне цвітіння». *Симфонія. Журнал Музичної консерваторії Сіаня*], 12, 3.

REFERENCES

- An Luxin (2012). Charming Music Flows from the Heart – On the Musical Life of Mr. Du Mingxing. *Musical Creativity*, 1, 23–28 [in Chinese].
- Du Mingxing. (2005). *My musical journey*. Beijing: Folk Music [in Chinese].
- Du Mingxing. (2012). Creating music for the ballet “The Red Women’s Troop”. *Beijing Literature and History*, 1, 6–9 [in English].
- Du Mingxing. (2017). My New Ideas for Creativity and Analysis. *Chinese Music*, 2, 19–24 [in Chinese].
- Li Hongmei, Wang Yifeng. (2007). *National Harmonic Structure of the Piano Concerto “Spring Blossom”*. Film Literature [in Chinese].
- Li Qi. (2004). *Research on the Piano Concertos “Mountain Forest” and “Spring Blossom”*. Northwest Normal University [in Chinese].
- Li Xiaowei. (2018). Research on the Compositional Techniques and National Style of Du Mingxin’s Piano Concertos. *Music Research*, 45–52 [in Chinese].
- Li Yufang. (2010). Composition and Performance Style of Du Mingxin’s First Piano Concerto (“Spring”). *New Music*, 3, 10–12 [in Chinese].
- Liang Maochun. (2015). *Research on Chinese Piano Music*. People’s Music Publishing House [in Chinese].
- Liang Maochun. (2017). *Chinese Piano Music of the 20th Century*. People’s Music Publishing House [in Chinese].
- Rao, Nancy Yunhwa. (2019). Du Mingxin’s Piano Concertos: Between Tradition and Modernity. *Chinese Music and Its Global Dimensions*, 134–150 [in English].
- Savitska, N. (2010). Age aspects of the composer’s life-creation. (Exended abstract of Dr.Habil. diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Su Lan (1998). Playing the Piano to Sing the Music of Your Heart and Writing to Create Beautiful Music – An Interview with Mr. Du Mingxing. *Piano Art*, 5, 4–7 [in Chinese].
- Wang Infeng. (2006). *Studies on harmony in Du Mingxing's First Piano Concerto*. (Master’s thesis). Henan University [in Chinese].
- Wang Li. (2021). *Research on the harmonic language of Du Mingxing’s four Piano Concertos*. (PhD thesis). Shanghai Conservatory of Music. Shanghai [in Chinese].
- Wang Wentao. (2015). *Music is the voice of the heart, the heart is the sound of music: creative thought and cultural context of Du Mingxing’s Piano Concerto “Spring Blossom”*. Modern Music [in Chinese].

- Wang Yixin, Han Shuting. (2007). The fusion of music and poetry, the sublimation of emotions and love – A brief review of the melodic characteristics of the Piano Concerto “Spring Blossom”. *Art Education*, 10, 12–14 [in Chinese].
- Xu Fu, [Zhu Zhenlei]. (2014). *Du Mingxing: Beautiful Sounds Are Silent*. Press of the Beijing Federation of Literary and Artistic Circles [in Chinese].
- Zhang Jiancheng. (2010). *A Masterpiece Combining Chinese and Western Elements: A Study of “Spring Blossom”*. Musical Composition [in Chinese].
- Zhang Yu. (2020). On Romanticism and Nationality in Du Mingxing’s “Spring Blossom”. *Journal of the Central Conservatory of Music*, 1, 88–95 [in Chinese].
- Zho Yi, Chen Xingwang. (2013). Working for the sake of art and expressing one’s own spirit – An interpretation of the music of Du Mingxing’s Piano Concerto “Spring Blossom”. *Symphony. Journal of the Xi’an Conservatory of Music*, 12, 3 [in Chinese].

Qin Yuhan

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 1812866606@qq.com
ORCID iD: 0009-0004-7905-0242

Du Mingxin’s Piano Concertos in the context of the evolution of his creativity

Statement of the problem. *The article examines the development of the piano concerto genre in the work of the outstanding Chinese composer Du Mingxing. His four Piano Concertos with Orchestra are analyzed: No. 1 “Spring Blossom” (1986), No. 2 (1991), No. 3 “Dedicated to the Island of Gulanyu” (2002), No. 4 “Awakening” (2020) – the works of large artistic scale that the musician created during his creative maturity. Their special role in the composer’s musical output is determined.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to outline the general picture of the development of the piano concerto genre in Du Mingxing’s work, treating the Concertos as certain stages of the formation of his style. The disclosure of this topic requires the use of such research methods as: genre – for generalize typical features of the genre model of the piano concerto in the composer’s work; style – for identify individual features in Du Mingxing’s piano work; interpretative – for identify pianistic specificity of the works;*

biographical – for establish parallels between certain events in the composer’s life and the semantics of his piano Concertos; comparative – for clarify the evolutionary changes that occurred in the four piano Concertos. Du Mingxing’s piano Concertos immediately entered the repertoire of many prominent Chinese and some European pianists. However, the genre of the piano concerto in the composer’s work has not yet been covered, in particular in the aspects of generalizing its stylistic features, the evolution of the composer’s style, the specifics of performance implementation, the role of interaction between the soloist and the orchestra, etc., which determines the novelty of this study.

Research results. *All four works for piano and orchestra, which were written by the author during his creative maturity, testify to the “youth” of his late period of creativity. Piano Concerto No. 1 is one of the first and most successful works in this genre written by the composer in the post-revolutionary period. The piano Concerto “Spring Blossom” has become one of the most prominent examples of the genre in Chinese music of the 20th century, combining the virtuosity of the European concert tradition with a deeply national imagery. Concertos No. 2 and No. 3 prove that Du Mingxing is not only an outstanding melodist, but also an experimenter who rethinks the place of Chinese music in the modern world. The orchestral and piano parts in Du Mingxing’s concertos are equal in terms of the exposition of themes and its development. They harmoniously synthesize the features of the classical concert-competition of the symphonic type and the Baroque concert revived in the 20th century, based on the concertation method. Although the features of the latter are realized as secondary, Du Mingxin’s piano concertos are saturated with virtuosity, they test the brilliant technical arsenal of List’s pianism and symphonism. However, it is impossible to speak of the priority of the piano part in them, since these works include both the features of a virtuoso and a symphonic concert.*

Conclusion. *The general evolutionary line of the development of the piano concerto genre in Du Mingxing’s work can be characterized as a path from a melodic and tonal synthesis (in Concerto No. 1) through the introduction of dissonance (in Concerto No. 2) to lyrical and philosophical reflection (in Concerto No. 3), and the generalization of the ambiguity of being (in Concerto No. 4).*

Keywords: *piano concerto; Du Mingxing’s work; composer; performer; Chinese musical art; soloist’s part; orchestral texture.*

Стаття надійшла до редакції 19 лютого 2025 року

УДК 784:785]:78.071.1(477)'6

DOI 10.34064/khnum1-74.05

Тарновецький Ігор Іванович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
здобувач ступеня доктора мистецтва

e-mail: ayvo96@gmail.com

ORCID iD: 0009-0003-3226-502X

Щелканова Світлана Олександрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор філософії, старший викладач

кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: svtlana.shchelkanova@num.kh.ua

ORCID iD: 000-0001-7951-7499

Поетика «Concerto grosso з позитивом» Є. Петриченка

Статтю присвячено осягненню художньої концепції мистецького проєкту Є. Петриченка «Concerto grosso з позитивом», який увиразнює актуальну «подієвість» стану української культури через втілення досвіду останніх років у творчому акті, засвідчуючи відповідну картину світу через втілення багатоглибини проявів буття в одному творі. Мета статті полягає у виокремленні значущих рис поетики «Concerto grosso з позитивом» Є. Петриченка через визначення жанрово-стильових особливостей та усвідомлення онтосеміотичного рівня твору. Новизна вибраної теми розкривається через застосування онтосеміотичного підходу до вивчення твору нашого сучасника, який на сьогодні не відображений у наукових дослідженнях. Поетика мистецького проєкту Є. Петриченка «Concerto grosso з позитивом» корелює з концептом картини світу, унаочнюючи музичний універсум як втілення художнього мислення митця. У дослідженому творі Є. Петриченка картина світу втілена у поєднанні різних аспектів буття, а саме – хронотопу, дихотомії «земне-небесне», «природа-культура», «життя-смерть», «час-вічність», «сучасне-традиційне», «чоловіче-жіноче». Поетика «Concerto grosso з позитивом» відрефлексує образ сьогодення, наголошуючи на цінності звучного буття.

Ключові слова: сучасна українська музика; мистецький проєкт; композиторська творчість; картина світу; concerto grosso; барокове музикування; творчість Є. Петриченка.

Постановка проблеми.

Творчість Є. Петриченка (народ. 1976) – лауреата державних премій Л. Ревуцького (2005), М. Лисенка (2024), заслуженого діяча мистецтв України (2024) – є яскравою сторінкою в історії вітчизняної музичної культури наших днів, яка поступово привертає увагу музикознавців. У творчому доробку композитора представлена значна кількість жанрів, серед них симфонічний (Симфонія № 1, 2001; Симфонія № 2 для камерного оркестру, 2004; симфонічна поема «Зірка», 2000); камерний (Струнний квартет, 1998; «Requiem-quartett» для флейти, скрипки, віолончелі, фортепіано та магнітофонного запису з автентичною музикою, 2007), вокальний (цикл «Монологи», 2002); музика до театральних вистав тощо¹.

Найбільш цікавою для дослідника складовою творчості Є. Петриченка, як можна припустити, є мистецькі проекти – авторська рефлексія на події історії, яка твориться тут і зараз. Непересічним є проєкт «Осяяні чорним сонцем» (2021), за авторським жанровим визначенням – хорова симфонія-перформанс у восьми частинах для мішаного хору, дрімби, глюкафона, калімби та шаманського бубна. Твір, безумовно, перебуває поза межами простору узвичасного концертного виконання, унікальний як за концепцією, так і за жанром. Проте одним із найбільш значущих творів Є. Петриченка цього напрямку видається «*Concerto grosso* з позитивом» (2023), що став предметом нашого дослідження і який, за словами його автора, також можна вважати мистецьким проєктом. Він, так би мовити, «пропрацьовує» як досвід, близький внутрішній мові автора, так і болісні соціальні тригерні точки: «...це проєкт про творців прекрасного в часи жахливого, про світло в часи суцільної темряви, про позитив у часи тотального негативу» (Петриченко, 2023: 2). Це певною мірою терапевтичний твір, що налаштовує інтерпретатора на проживання буденних і

¹ Є. Петриченко – постійний учасник фестивалів сучасної музики («Київ Музик Фест», «Золотоверхий Київ», «Контрасти» тощо).

водночас трансцендентних за своєю природою явищ – плинності буття, споглядання краси, відчуття любові, захищеності й підтримки.

Твір був написаний для ансамблю «*Liatoshynskyi Capella: Early Music Ensemble*» Національного будинку музики, відмінною ознакою виконавського стилю якого є історично інформоване музикування. Композиція створена для позитива, клавесина, теорби і струнних, містить чотири сольних арії (для контратенора, баритона, сопрано), вокальні ансамблеві номери (як класичного складу, так і автентичного). Отже, ідеться про перетин двох музичних вимірів – сучасного та барокового композиторського мислення. І це є симптоматичним для маркування простору культури сьогодення як толерантної для різностильових проявів музичного. Цікавим є також вибір жанру *concerto grosso*, який у цьому мистецькому проєкті є грою з жанровим ім'ям («великий концерт») та його змістом (звучний універсум). Так само багатозначним є використання терміна «позитив», що, з одного боку, відсилає до семантики твору², а з іншого – є назвою музичного інструмента, портативного органа, тембр якого використовується у творі. Таким чином, актуальність теми цього дослідження також зумовлена можливістю через *жанрове ім'я* (один з найпоказовіших важелів системи музичної мови) досягнути онтологічний вимір музичної культури сьогодення як явища багатоаспектного й рухомого водночас. Також важливим є декларування «*Concerto grosso* з позитивом» як мистецького проєкту, що свідчить про вихід за межі «опусності» в простір комунікативного прояву музики. Тому звернення до особливостей виконавської інтерпретації також сприяє розумінню перебігу глибинних процесів музичної культури, особливо коли йдеться про такий негомогенний за якістю явищ історичний відтинок, як ХХІ століття.

Останні дослідження і публікації. Історіографічний огляд, пов'язаний із проблематикою статті, охоплює декілька напрямів

² «Про творців прекрасного в часи жахливого» (Петриченко, 2023: 2).

досліджень творчості Є. Петриченка. Укажемо на групи джерел, які стали у пригоді при аналізі поетики «*Concerto grosso* з позитивом».

Перша з них містить нечисленні наукові публікації щодо феномена композиторського стилю Є. Петриченка. Передусім слід назвати дослідження О. Ущаківської (2009), яка вперше виокремила значущі риси художнього мислення митця та жанрово-стильові особливості його творчого доробку (на момент виходу друком статті). Дослідниця підкреслює синтетичну природу стилю композитора через поєднання рис неоромантичного мислення, неофольклоризму та «нової релігійності» (Ущаківська, 2009: 355) на прикладі аналізу вокального циклу «Монологи» (2002), Камерної симфонії № 1 та «*Requiem-quartett*» для флейти, скрипки, віолончелі, фортепіано та фонограми автентичної музики. Також нам імпонує думка, яку О. Ущаківська висловила ще 2009 року, – щодо поєднання в стилі Є. Петриченка сучасного типу висловлювання з елементами системи барокового мислення, оскільки саме ця риса повною мірою проявилася у досліджуваному мистецькому проєкті «*Concerto grosso* з позитивом».

Наукова розвідка М. Варакути та Я. Таган (Варакута & Таган, 2019) присвячена особливостям композиційної драматургії Другої камерної симфонії композитора. Автори розглядають проблему жанру і стилю Камерної симфонії, віднайшовши ознаки неоромантичної парадигми, такі як одночастинність, конфліктний розвиток тематизму, динамізація репризи, романтичне двосвіття: «Коло образів твору – бачення автором конфлікту Митця та суспільства, високо піднесеного та побутового. Симфонія стає інструментальною ареною, на якій борються дві контрастні теми: з одного боку, образи мрій, ліричних почуттів, з другого – приземлений світ, який їх намагається зруйнувати» (Варакута & Таган, 2019: 23). Викладені авторами положення суголосні визначенню О. Ущаківської, яка вважає неоромантизм однією з ключових рис композиторського мислення Є. Петриченка: «Яскравими ознаками неоромантичного спрямування стилю композитора слугують ліризм, емоційність та психологізм музичного мислення, що приводять до появи розгорнутих мелодичних утворень»;

монологічність висловлення як типова риса романтичного стилю. <...> Усе зазначене свідчить про опору композитора на художньо-світоглядні традиції романтичного стилю, що інтегровано з'являються на ґрунті нового композиторського мислення» (Ущаківська, 2009: 351). У вказаних дослідженнях на основі залучення дихотомій романтичного «двосвіття» вибудовується концепція неоромантичного, яка насамперед апелює до ліричного та аконфліктного типу світобачення. Проте орієнтованість автора на метатекстуальність (поєднання барокового і сучасного, проєктна творчість) не вповні відповідають перебуванню лише в контексті неоромантичного стилю, який є однією з граней авторського мислення (наприклад, у жанрі симфонічної поеми), проте не визначає стиль композитора повною мірою.

Інша група джерел – це шар медіапростору: публіцистика, інтерв'ю композитора, огляди, рецензії та прес-релізи проєктів Є. Петриченка. Серед них укажемо на низку публікацій в українському інтернет-журналі «Музика», а саме: ревію з приводу прем'єри «Concerto Grosso з позитивом» у Києві та Львові (Голинська, 2023), огляд бесіди композитора з учасниками конференції «Мистецтво без меж: шлях до науки» та матеріалу О. Голинської про проєкт «Осяяні чорним сонцем» (Кулик, 2023). Ці джерела мають інформаційну цінність, фіксуючи факти, пов'язані з мистецькими проєктами, та авторську рефлексію щодо них.

Теоретичне спрямування цього дослідження корелює з новітніми розвідками щодо феномена проєктності в мистецтві, оскільки цей аспект пов'язаний з витлумаченням «Concerto grosso з позитивом» як мистецького проєкту. У цьому питанні ми спираємося на наукові праці П. Кордовської, зокрема її дисертацію, де дослідниця зазначає: «Поняття проєкту опиняється включеним до сучасного мистецтвознавчого дискурсу не лише у контексті специфіки музичного формотворення, але й у контексті мистецької комунікації» (Кордовська, 2022: 73). Суголосною нашому баченню є позиція музикознавиці, яка вважає комунікативний аспект функціонування мистецтва ключовим.

Мета статті полягає у виокремленні засадничих рис поетики «*Concerto grosso* з позитивом» Є. Петриченка через визначення жанрово-стильових особливостей та усвідомлення онтосеміотичного рівня твору. **Новизна** вибраної теми розкривається через застосування онтосеміотичного підходу до вивчення мистецького проєкту нашого сучасника, який на сьогодні не відображений у наукових рефлексіях.

Методологія дослідження. Артефакти музичної культури, актуальної для дослідника, які ще не відділені певною історичною дистанцією, впливаючи на когнітивний дослідницький модус, вимагають *тактовного* методологічного пошуку. З огляду на сучасний дискурс когнітивного музикознавства з його тенденцією до синергії музичної науки та новітніх методів сучасної гуманітаристики, у дослідженні застосовано як класичні методи аналізу музичних творів, так і новітні підходи, які виявляють сутність музичного твору як *звучної* картини світу, неповторного звукового універсуму, та специфіку його сприйняття.

Жанровий метод дозволяє, з одного боку, виявити в композиції Є. Петриченка семантику барокового концерту (на що спрямовує авторська назва твору), з другого – простежити вихід за межі жанрового інваріанту *concerto grosso* – аналізований твір швидше апелює до гри слів – «великий концерт» – оскільки є багаточастинним вокально-інструментальним циклом.

Стильовий метод задіяний у дослідженні на різних рівнях, оскільки у творі перетинаються елементи різних систем – барокового мислення, естетики кітч, музики для дітей, української автентики, ліричного висловлювання, – як вираз сукупної якості мислення сучасного автора.

Структурно-функціональний підхід забезпечує цілісне бачення улаштування твору, яке, з одного боку, ґрунтується на принципі контрасту (апелювання до будови сюїти), а з другого – «парній» арковій драматургії, поєднуючи в семантичну відповідність перший і останній номери циклу, другий і передостанній і т. д.

Не менш значущим у методології дослідження є звернення до вербального шару, оскільки наведені у творі Є. Петриченка тексти є

звучним свідченням, озвученою реальністю історії України нашого часу. Семантичний метод діє не тільки на рівні зіставлення поезії і музики, а й на рівні витлумачення музичного твору як дії знаків.

Застосування *інтерпретативного підходу* обумовлене зверненням як до творчості певного «адресного» інтерпретатора – «*Liatoshinskyi Capella: Early Music Ensemble*» Національного будинку музики, так і до власного виконавського досвіду одного з авторів статті³ як учасника цього ансамблю.

Нарешті, інструментом узагальнення у дослідженні слугує *онтосеміотичний* підхід як синергія тлумачення природи музичного твору та його сутнісного буттєвого підґрунтя.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Рефлексія досвіду переживання повномасштабного російського вторгнення у 2022 році в сучасному українському мистецтві є не просто актуальною практикою, вона є захисним механізмом культури, що допомагає долати травматичний біль та зберегти її автентичність. Поява значної кількості мистецьких проєктів в різних сферах (перформанс, живопис, фотографія, кіно тощо), що осмислюють воєнні події, є підтвердженням затребуваності такої практики. У музиці подібні процеси відбуваються з великою інтенсивністю. Укажемо, наприклад, на такі твори зі «знаками війни», як Концерт для віолончелі з оркестром (2022) Б. Фроляк, «Місто Марії» (2022) З. Алмаші, «Сім простих світанків» (2022) для віолончелі соло В. Рекала, кантату «Читючи історію» (2022) К. Цепколенко, «Знаки присутності» (2022) А. Загайкевич тощо.

«*Concerto grosso з позитивом*» (2023) Є. Петриченка – це твір, у якому представлено досвід переживання війни. Гасло «тексти і контексти» якнайкраще скеровує фокус уваги на *надважливі* його сутнісні характеристики, а саме – емоційну залученість слухача і точне влучання в резонанс сучасності. Онтосеміотичний підхід декларує априорну залежність віднайдених сенсів від контексту. Проте всі, хто

³ І. Гарновецький (теорба).

стикнувся з музичним текстом «*Concerto grosso* з позитивом», мають спільний контекст, спільний досвід проживання травми, руйнації та відтворення особистісного універсуму з початком повномасштабного вторгнення, що актуалізує модус *переживання* та внутрішнього резонансу при інтерпретації твору Є. Петриченка. Це звучне свідчення історії є особливо щемливим. Покладені в основу твору поезії – монологи наших відвертих сучасників, – є «...надзвичайно афективними та резонують із сьогоденням <...>. Від номера до номера <...> розповідають свої історії про любов, красу, надію, турботу тощо» (Петриченко, 2023: 2). Роман Меліш, Олександра Козинець, Надія Косаревиц, Вікторія Амеліна, Володимир Вакуленко діляться інтимними й водночас просвітленими моментами життя, які Є. Петриченко формує у вербальний шар «*Concerto grosso* з позитивом». Автор проекту вказує, що «*Concerto grosso*» – це терапевтичний твір, який нагадує нам про фундаментальні онтологічні засади: «...сучасний простір перенасичений войовничою енергією і на те є абсолютно зрозумілі причини. Енергія “*Concerto grosso* з позитивом” є прямо протилежною, вона має відновлювати й відроджувати в людині дуже прості та зрозумілі речі, про які ми часто забуваємо і які часто губляться: споглядання заходу сонця, дотик до коханої людини, відчуття загишки та сімейної захищеності» (там само).

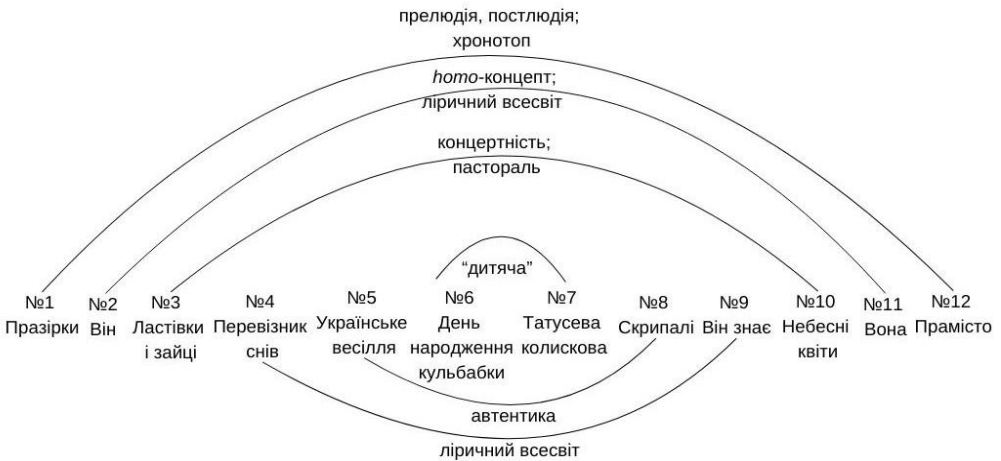
Жанрове ім'я твору не тільки апелює до барокової традиції, а й, швидше, свідчить про гру стилю і жанру. «*Concerto grosso* з позитивом» виходить за межі звичайного опусу, тому Є. Петриченко так часто вживає термін «проект» щодо цього твору, оскільки він увиразнює залученість до важливих соціокультурних шарів: автор фіксує спільний контекст зі слухачем, а також поєднує два виміри – реальний та віртуальний. За П. Кордовською, «твір-“проект” – це “перформатив”, тобто такий мовленнєвий акт, коли не щось повідомляється, а щось робиться, а результат цієї діяльності створює нову ситуацію між тими, хто спілкується» (Кордовська, 2022: 85). «*Concerto grosso* з позитивом» має також додатковий віртуальний вимір, який актуалізується через візуалізацію (віджеїнг). Доповнена реальність,

віджеїнг дизайнера Руслана Мотька, створений для особистісної візуалізації через додаток, апелює до знакових символів українського та світового мистецтва – від фантастичних істот Марії Примаченко і Поліни Райко до графіті Бенксі.

Розглянемо драматургічні принципи будови твору.

«*Concerto grosso з позитивом*» – це цикл вокальних та інструментальних номерів, який, як було зазначено вище, втілює принцип сюїтності (за ознакою контрастного зіставлення), а з іншого боку – тяжіє до макроциклу з арковою драматургією, з виокремленням «циклів у циклі» не тільки за музично-драматургічними ознаками, а й за семантикою. Структуру твору схематично можна зобразити таким чином (Схема 1).

Схема 1. Є. Петриченко. «*Concerto grosso з позитивом*». Структура твору.



Перша ланка цієї аркової драматургії вибудовується між початковим та останнім номерами циклу і втілює хронотоп твору. Номери «Празірки» (№ 1) і «Прамісто» (№ 12) за жанрово-стильовими озна-

ками репрезентують прелюдійність і постлюдійність. Інструментальний виклад (струнні та орган-позитив), моноафектність, одноманітність фактурного викладу, моторність руху, «гра» з однією інтонаційно-ритмічною формулою свідчать про апелювання до виміру барокового в творі (див. нотний *Приклад 1*).

Приклад 1. *Є. Петриченко. «Concerto grosso з позитивом». «Празірки» (№ 1).*

Adagio ♩ = 40
повільно включати/виключати
регистр "F"

1 ♩ = 100

Organ
Positive

Проте за семантикою перший і останній номери, «Празірки» і «Прамисто», втілюють часопростір твору, увиразнюючи його координати: просторові, а також духовну вертикаль, яку утворюють зірки й місто, а в ширшому тлумаченні – дихотомії «земля-небо», «божественне-людське», та часові – горизонталь, вісь, яка увиразнюється через префікс *пра-*. Це горизонталь, що актуалізує однаковою мірою як концепт «коріння» через змінюваність генерацій, історизм свідомості, так і момент сучасності, відправну точку погляду в минуле. Так народжується унікальний хронотоп твору.

Друга арка, яка увиразнює образ людини, що «заселяє» утворений часопростір, є ліричним всесвітом *homo cantor* (людини, що співає) і реалізується у сольних «аріях» «*Concerto grosso з позитивом*»: «Він» (№ 2) та «Вона» (№ 11). Їх можна вважати ліричними кульмінаційними точками твору. Це сольне висловлювання контратенора та сопрано. «Він» (№ 2) увиразнює екзистенційну самотність, проживання травми, досвід її долання. Текст Романа Меліша з рефлексією сьогодення, з одного боку, і тембр органа, контратенора, теорби, як

знаки минулого, – з другого, знов утворюють тектонічне нашарування барокової естетики та сучасності:

...Я не був готовий до війни такої.

Я не був готовий до стількох, стількох смертей.

Я не був готовий до ночей у темряві.

Я ще не готовий до такого снігу на «їжаках».

Укажемо також на те, що Роман Меліш є не тільки автором тексту, а й інтерпретатором твору, контраптенором, солістом «*Liatoshinskyi Capella: Early Music Ensemble*», який спеціалізується на виконанні барокової та ренесансної музики. Звернення до барокової естетики не є «анахронічним» у контексті твору. Керівниця «*Liatoshinskyi Capella*» Наталія Хмилевська відзначає, що переживання, які втілює музика доби Бароко, резонують із сьогоденням: «Ми так само відчуваємо біль, страждання, радість, смуток, розчарування, захоплення та любов. Події, трагедії і звичайні, здавалось би, інтимні історії людей, які привідкривають доступ до своїх почуттів нам, стають неймовірно близькими через спільні переживання в музиці. Магічним чином вони впливають на нас і стають частиною історії не тільки учасників колективу, а й кожного, хто входить в цей простір щирого музикування та слухання» (Петриченко, 2023: 2).

«Він» (№ 2) складається з трьох строф, кожна з яких має будову *A-A-B*. Розділ *A* характеризується короткими фразами соліста (склад – звук, силабичний принцип, без розспіву) у супроводі теорби з педаллю контрабаса, які перериваються паузами (див. нотний *Приклад 2*).

Розділ *B* репрезентує інший модус – катарсичне відчуття надії: «...але я знаю, що цей сніг – це ознака того, що наступною буде весна». Висхідний рух мелодії, «ширяння» струнних у високому регістрі, розспівування кожного складу свідчить про фіналоцентристську драматургічну колізію цього номера. Утворюється семантичний розподіл на дихотомію травми та її долання через надію, який реалізується в музичній драматургії.

Приклад 2. Є. Петриченко. «Concerto grosso з позитивом». «Він» (№ 2).

7

1

Tb. *p*

Ср. *p*
Я не був го-то-вий до та-ко-го стра-ху.

Org.

Cb. *pp*

1

Detailed description: This musical score is for the piece 'Concerto grosso з позитивом' by Yehudi Petrichenko, specifically the movement 'Він' (№ 2). It features four staves: Tuba (Tb.), Soprano (Ср.), Organ (Org.), and Contrabass (Cb.). The Tuba part begins at measure 7 with a dynamic marking of *p* and includes a first ending bracket. The Soprano part has the lyrics 'Я не був го-то-вий до та-ко-го стра-ху.' and also starts at measure 7 with a dynamic marking of *p*. The Organ part provides harmonic accompaniment. The Contrabass part starts at measure 7 with a dynamic marking of *pp* and includes a first ending bracket.

Приклад 3. Є. Петриченко. «Concerto grosso з позитивом». «Вона» (№ 11).

5

pp

1

T-ba *p*

S. *p*
Я - кось... до ме - не, як - кось, зву-ли-ці,

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

1

Detailed description: This musical score is for the piece 'Concerto grosso з позитивом' by Yehudi Petrichenko, specifically the movement 'Вона' (№ 11). It features six staves: Tuba (T-ba), Soprano (S.), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Tuba part begins at measure 5 with a dynamic marking of *pp* and includes a first ending bracket. The Soprano part has the lyrics 'Я - кось... до ме - не, як - кось, зву-ли-ці,' and starts at measure 5 with a dynamic marking of *p*. The Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass parts all start at measure 5 with a dynamic marking of *p* and include a first ending bracket.

«Вона» (№ 11), соло сопрано, не тільки корелює з другим номером, але є також кульмінацією всього твору. Це сольне висловлювання залишає по собі найбільш сильний післясмак (див. нотний *Приклад 3*).

Буденна історія про kota, що «причалапав» (текст Надії Косаревиц) перетворюється на відбудову світу, обжиття особистісного всесвіту, перетворення хаосу на логос – саме в цьому сила тяжіння твору Є. Петриченка. Долання травми, досвід зцілення захоплює слухача та інтерпретатора. Подібно до № 2, цей номер репрезентує структурну модель з просвітленим катарсичним закінченням кожної строфи. Темброва драматургія, яка спирається на синергію звучання теорби, струнних, хору, високого регістра сопрано (з найвищою мелодичною точкою a^2 на *p*), прозорість фактури підкреслюють семантику просвітлення.

Таким чином, перша пара номерів утворює унікальний хронотоп, музичний всесвіт з просторовою і часовою координатами, у якому друга пара номерів увиразнює образ людини. Суголосними їм є ансамблевий «Перевізник снів» (№ 4) на текст Олександра Козинця та соло мецо-сопрано «Він знає» (№ 9) на текст Вікторії Амеліної, які репрезентують образи кохання. Інші драматургічні арки твору також окреслюють важливі аспекти буття людини і Всесвіту.

Зупинимось на ансамблевому номері «День народження кульбабки» (№ 6) та соло баритона «Колискова янгола»⁴ (№ 7) (тексти Володимира Вакуленка з його «Татусевої книги»), які утворюють «дитячий» мікроцикл, що є осердям «*Concerto grosso* з позитивом», зважаючи на центральне розташування цих номерів у циклі. Отже, «картина світу» розкривається через багатство буттєвих вимірів, а включення музики для дітей в «дорослий» твір постає як непересічне драматургічне рішення.

«День народження кульбабки» (№ 6) – ансамблевий твір, у якому найбільш яскраво проявляються елементи сучасного композиторського мислення через використання перформативних технік – поєднання

⁴ У прес-релізі № 7 має назву «Татусева колискова», а в партитурі цей номер називається «Колискова янгола».

елементів вокальної естетики мюзиклів середини ХХ століття, співу пошепки, відтворення ефекту відлуння та видування мильних бульбашок згідно з партитурою – які характеризують стилістику цього номера «*Concerto grosso*» (див. нотний Приклад 4).

Приклад 4. Є. Петриченко. «*Concerto grosso з позитивом*».
«День народження кульбашки» (№ 6.)

The musical score is for a piece in 4/4 time with a tempo of 120. It consists of several parts:

- S I (Soprano I):** Starts with a rest, then enters with the lyrics "При-мос-тив-ся" (Pri-mos-tiv-sya) on a note marked with a first ending bracket.
- A I (Alto I):** Mirrors the S I part with the same lyrics "При-мос-тив-ся".
- T (Tenor):** Remains silent throughout this section.
- V I (Violin I):** Remains silent throughout this section.
- S II (Soprano II):** Features a melodic line with lyrics "пошепки" (posheпки) and "ня-та ня-та" (ny-ta ny-ta) repeated.
- A II (Alto II):** Features a melodic line with lyrics "видувати мильні бульбашки" (viduvati mylni bulbashki).
- C-t (Cello):** Features a melodic line with lyrics "видувати мильні бульбашки".
- V II (Violin II):** Features a melodic line with lyrics "пошепки" and "куль-ба-бе-ня-та" (kul-ba-be-ny-ta) repeated.

«Колискова янгола» (№ 7), соло баритона, є «тихою» кульмінацією твору, зважаючи на трагічну долю автора слів, дитячого письменника Володимира Вакуленка (1972–2022), який загинув під час окупації Ізюмщини навесні 2022 року. Згадаємо також, що жанр колискової

в текстах художньої культури доволі часто стає маркером межового стану між життям і небуттям, а «знак сну» нерідко стає синонімом смерті. У дослідженнях, «...присвячених семантиці сну і смерті та їхньому значенню в контексті драматургії твору, ... сон трактується як “резерв семіотичної невизначеності”» (Щелканова, 2022: 175). У поезії твору Є. Петриченка сон постає як певний символ, що маркує межу двосвіття. Музична стилістика, до якої звертається композитор, вказує саме на таке витлумачення жанру дитячої колискової. Клавесин, теорба та струнні утворюють ностальгічне «іграшкове» звучання, яке згодом немов «надломлюється» (з’являються дисонанси, мелодичний рух переривається відчутними паузами, що наче розбивають його на «уламки»).

Ще один значущий драматургічний елемент у поезії «Великого концерту» – включення автентики в авторський музичний текст. «Українське весілля» (№ 5) є обробкою весільної пісні «Ой, як давала та мати дочку» і прикладом нашарування різностильових елементів. Текст пісні записаний у селі Рибінське Волноваського району від Олени Тихонівни Тригуб. Весільна пісня інтерпретована митцем у лірико-драматичному ключі і є трагічною кульмінацією «*Concerto grosso* з позитивом». Метатекстуальність, поєднання гуртового автентичного співу, гетерофонної ансамблевої фактури (сопрано / *folk*, альт I / *folk*, альт II / *folk*) з використанням тембрів західноєвропейського бароко (клавесин, теорба) дають відчуття різноплановості жанрів і стилів та водночас реалізують концепти історизму, глибини часу й «вкоріненості».

Наступна значуща драматургічна арка в поезії твору актуалізує феномен *концертності* як його жанрової ознаки. Найбільш виражено аспект *musica instrumentalis* реалізований у парі номерів «Ластівки і зайці»(№ 2) та «Небесні квіти»(№ 10).

Алюзії на бароковий жанр *concerto grosso*, витлумачений індивідуалізовано, оснований «...на поєднанні основних ознак барокового мислення – лаконізму форми і глибини вислову» (Щелканова, 2022:

110), а також прагненні до свободи вираження, розумінні музики як гри, живого концертного музикування (там само).

Моторність, рух, скерцозний характер, дієвість є ознакою тематизму номеру «Ластівки і зайці». Укажемо на елементи звуконаслідування – відчутні стилістичні «натяжки» на найбільш упізнаваний зразок концертного жанру – «перегукування пташок» у струнних з першої частини Концерту № 1 «Весна» з циклу «Пори року» А. Вівальді. Образи природи є значущими в цих номерах проекту не лише як знаки програмності, а й як втілення семантики пасторалі в музиці, що є актуальною духовною складовою картини світу: «...Загалом, музичні пасторалі ХХ століття, безпосередньо пов'язані з природною ідилією, поетичним зачаруванням, ілюзією та витонченістю, свободою та імпровізацією, є не лише ідилічним образом, а значно більше – поглядом людини на природу, що постійно змінюється та вражає» (Shapovalova, Chernyavska, Govorukhina & Nikolaievskaya, 2021: 138). Спорідненим із образами *musica instrumentalis* є й № 8 – «Скрипалі», який репрезентує ідею концертування та скерцозний зміст, проте в «арковій» драматургічній парі з № 5 «Українське весілля» цей номер, крім указаних аспектів, залучається також до сфери узагальнених образів народного музикування (відмітимо елементи танцювальності, перемінний розмір 6/8 – 5/8, використання бурдонного «квінтового» супроводу тощо).

Таким чином, розмаїтість і багатшаровість різностильових включень та калейдоскопічність образів «*Concerto grosso* з позитивом» пояснюється прагненням утворити багаторівневу звучну картину світу, яка постає як музична універсаль: «...Картина світу наділена системоутворюючою функцією і здатна узагальнити мозаїчність розмаїтих явищ у певну цілісність» (Shapovalova, Romaniuk, Chernyavska & Shchelkanova, 2021: 332).

Висновки.

Аналізуючи унікальний звукообраз «*Concerto grosso* з позитивом» Є. Петриченка, узагальнимо ключові положення його поетики. Засадничим є зв'язок барокової стилістики (який здебільшого реалізується

в жанровому імені і тембровій драматургії) із сучасним композиторським мисленням. Серед ознак останнього вкажемо на використання сучасного підходу до поняття музичного звуку, віджеїнг, трактування твору не як опусу, а як мистецького проекту. Такі прийоми, як відтворення «дихання» (дугтя в ефі струнних)⁵, спів пошепки й видування мильних бульбашок, прописані у партитурі дитячої пісні «День народження кульбабки», естетика відлуння, відтворення зумеру телефонного виклику в партії струнних в номері «Він знає» тощо діють як значущі драматургічні важелі побудови твору.

Картина світу твору Є. Петриченка включає такі засадничі елементи світобудови, як час і простір («Празірки», «Прамісто»), пасторальні образи природи («Ластівки і зайці» та «Небесні квіти»), *homo*-концепт: образи чоловіка і жінки («Він», «Вона»), образи кохання («Перевізник снів» та «Він знає»), світ дитини («День народження кульбабки» та «Колискова янгола»). Це відповідає відображенню онтологічних дихотомій, вкорінених у картині світу: час – простір, земне – небесне, природа – культура, минуле – сучасне, травма – зцілення, життя – смерть, чоловіче – жіноче тощо, які утворюють цілісність музичного універсуму твору.

Перспективою подальших розвідок, присвячених творчості Є. Петриченка, зважаючи на невелику кількість наукових досліджень доробку митця, може стати як уведення в науковий обіг інших мистецьких проектів, так і поширення задіяного онтосеміотичного підходу на твори композитора різних жанрів, які відображають *звучну* картину світу. Відтак уможлиблюється дослідження поетики мистецького проекту в дискурсі когнітивного музикознавства, оскільки сучасний музичний твір може бути розглянутий у ширшому значенні, ніж музичний текст.

⁵ Ідеться про залучений в якості музичного звуку прийом дихання в першому та останньому номерах циклу («Празірки» і «Прамісто»).

ЛІТЕРАТУРА

- Варакута, М., Таган, Я. (2019). Композиційні особливості Камерної симфонії № 2 Є. етриченка. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 24(1), 21–24.
- Голинська, О. (2023, 12 жовтня). Класична музика і доповнена реальність: у Києві та Львові відбулася прем'єра «Concerto Grosso з позитивом» Євгена Петриченка. *Музика. Український інтернет-журнал*. <https://mus.art.co.ua/klasychna-muzyka-i-dopovnena-realnist-u-kyievi-ta-lvovi-vidbulasia-premiera-concerto-grosso-z-pozytyvom-yevhena-petrychenka/>
- Кордовська, П. (2022). *Музичний текст доби поставангарду як індивідуальний проєкт (на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно)*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Кулик, В. (2023). Євген Петриченко: «Я намагаюся бути щирим у кожному своєму творі». *Музика. Український інтернет-журнал*. <https://mus.art.co.ua/yevhen-petrychenko-ya-namahaiusia-buty-shchyrym-u-kozhnomu-svoiemu-tvori/>
- Петриченко, Є. (2023). *Прес-реліз проєкту «Великий концерт з позитивом» за підтримки Українського культурного фонду*. Київ: Національний будинок музики.
- Ущаківська, О. (2009). Творчість Є. Петриченка. До проблеми визначення основних параметрів стилю композитора. *Сучасне мистецтво*, 4, 349–355.
- Щелканова, С. (2022). *Поетика ранніх симфоній Валентина Сильвестрова*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Shapovalova, L., Romaniuk, I., Chernyavska, M., & Shchelkanova, S. (2021). Early (Avant-garde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş Bolyai Musica*, LXVI (1), 329–343.
- Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N., & Nikolaievskaya, Yu. (2021). Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18–21 Centuries: Genre Invariant and Performance. *Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research*, 11(2), 136–140.

REFERENCES

- Varakuta, M., & Tagan, Ya. (2019). Compositional features of Yevhen Petrychenko's Chamber Symphony no. 2. *Current Issues of the Humanities*, 24(1), 21–24 [in Ukrainian].
- Kordovska, P. (2022). *The musical text of the post-avant-garde era as an individual project (based on Salvatore Sciarrino's works)*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

- Petrychenko, Ye. (2023). *Press release of the project «Concerto Grosso with Positive» supported by the Ukrainian Cultural Foundation*. Kyiv: National House of Music [in Ukrainian].
- Shchelkanova, S. (2022). *The poetics of Valentyn Sylvestrov's early symphonies*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Ushchapkivska, O. (2009). The works of Yevhen Petrychenko: Toward defining the main stylistic parameters of the composer. *Contemporary Art*, 4, 349–355 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L., Romaniuk, I., Chernyavska, M., & Shchelkanova, S. (2021). Early (Avant-garde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş Bolyai Musica*, LXVI (1), 329–343 [in English].
- Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N., & Nikolaievskaya, Yu. (2021). Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18–21 Centuries: Genre Invariant and Performance. *Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research*, 11(2), 136–140 [in English].
- Kulyk, V. (2023, June 1). Yevhen Petrychenko: “I try to be sincere in every one of my works.” *Muzyka: Ukrainian Online Journal*. <https://mus.art.co.ua/yevhen-petrychenko-ya-namahaiusia-buty-shchrym-u-kozhnomu-svoiemu-tvori/> [in Ukrainian].
- Holynska, O. (2023, October 12). Classical music and augmented reality: The premiere of Yevhen Petrychenko's “*Concerto Grosso with Positive*” took place in Kyiv and Lviv. *Muzyka: Ukrainian Online Journal*. <https://mus.art.co.ua/klasychna-muzyka-i-dopovnena-realist-u-kyievi-ta-lvovi-vidbulasia-prem-iera-concerto-grosso-z-pozytyvom-yevhena-petrychenka/> [in Ukrainian].

Ihor Tarnovetskyi

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Postgraduate student
e-mail: ayvo96@gmail.com; ORCID iD: 0009-0003-3226-502X

Svitlana Shchelkanova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Senior Lecturer,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: cvetlanakabasova@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-7951-7499

The poetics of «Concerto Grosso with Positive» by Ye. Petrychenko

Statement of the problem. The works of Yevhen Petrychenko (b. 1976) represent a vivid chapter in the history of contemporary Ukrainian musical culture, which is gradually entering the discourse of modern musicology. One of the most compelling aspects of the composer's oeuvre is his artistic projects that reflect current phenomena in Ukraine and serve as creative reflections on historical events. "Concerto Grosso with Positive" not only expresses the current state of Ukrainian culture by embodying the collective experience of recent years through a creative act, but also reaches the ontological dimension of music, presenting a vision of the world through the integration of diverse manifestations of existence into a single artistic whole.

Recent research and publications. The overview related to the issues addressed in this article spans several lines of scholarly inquiry. The first involves academic publications focused on understanding the phenomenon of Yevhen Petrychenko's composer style. These include the article by O. Ushchapkivska, which was the first to identify significant features of the composer's artistic thinking, and the study by M. Varakuta and Ya. Tagan, dedicated to the compositional dramaturgy of Petrychenko's Second Chamber Symphony. The second line pertains to the media space. The third dimension concerns the concept of the artistic project itself. This study draws on the research of P. Kordovska, who examines the phenomenon of project-based thinking in art.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to identify the essential features of the poetics of Petrychenko's "Concerto Grosso with Positive" by highlighting its genre and stylistic characteristics, as well as the ontosemiotic aspect of the work. The scientific novelty of the article lies in the fact that "Concerto Grosso with Positive" is introduced into academic discourse for the first time. The proposed approach to the interpretation of an artistic project by a contemporary Ukrainian composer has not previously been discussed in scientific sources. To achieve the stated objective, a methodology was employed that combines both classical approaches (genre, stylistic, and structural analysis) and contemporary musicological perspectives. The ontosemiotic approach served as the overarching framework of the study, representing a synergy of interpreting both the musical nature of the work and its essential existential dimension.

Results. The diversity and multilayered nature of stylistically heterogeneous elements, as well as the mosaic-like imagery of "Concerto Grosso with Positive", can be interpreted as an aspiration to create a universal soundworldview. In analyzing

the unique sound imagery of “Concerto Grosso with Positive”, we summarize the key aspects of its poetics. Foremost among them is the juxtaposition of Baroque musicking (manifested primarily through the genre designation and timbral dramaturgy) with contemporary compositional thinking. The latter is characterized by several essential features – the use of a modern approach to the concept of musical sound and the expansion of the boundaries of what is considered art.

Conclusion. *The poetics of Yevhen Petrychenko’s artistic project “Concerto Grosso with Positive” correlates with the concept of a worldview and illustrates the composer’s inherent internal language of a musical universe. In the work under study, which marks the composer’s stylistic system, the world image is distinguished by the combination of various aspects of existence, specifically – the concept of chronotope, the dichotomies of earthly-heavenly, nature-culture, life-death, time-eternity, modern-traditional, and masculine-feminine. The poetics of “Concerto Grosso with Positive” reflects the image of the present day, emphasizing the value of a sonorous existence.*

Keywords: *contemporary Ukrainian music; artistic project; composer creativity; worldview; concerto grosso; Baroque performance practice; Yevhen Petrychenko’s work.*

Стаття надійшла до редакції 26 лютого 2025 року

Розділ 2. ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО

УДК 78.071.1(438)(092):780.616.432.071.2]:78.03"19"
DOI 10.34064/khnum1-74.06

Чернявська Маріанна Станіславівна

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

Миц Оксана Романівна

Харківський національний університет імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю
e-mail: ksenamits@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-3619-9635

Аплікатурна реформа М. Мошковського та її значення для фортепіанного мистецтва ХХ століття

Статтю присвячено осмисленню аплікатурної реформи М. Мошковського, яка стала віддзеркаленням його виконавської, педагогічної та редакторської діяльності. Розроблені польським музикантом аплікатурні принципи аналізуються на матеріалі маловідомих фортепіанних видань «Школа подвійних нот» ор. 64 (1900) та «Книга про гамми» (1904). Мета статті – визначити місце та роль аплікатурної реформи М. Мошковського, викладеної в названих збірках, у розвитку фортепіанного виконавства ХХ століття. Для досягнення означеної мети в розвідці застосовані такі методи дослідження: жанрово-стилістичний, музично-історичний, інтерпретологічний, системний. У процесі аналізу було з'ясовано, що головним принципом побудови «Школи подвійних нот» ор. 64 стала поетапність навчання, коли виконавець поступово має подолати всі технічні незручності в роботі з художнім твором. Основні аплікатурні стратегії, викладені М. Мошковським у «Книзі про гамми», узагальнюють принципи дзеркальної симетрії, спираючись на природу й анатомію людини. Головними їх позиціями є: застосування четвертого пальця на чорних клавішах, принцип тональної парності, знаходження подібних аплікатурних послідовностей у різних тональностях тощо.

Ключові слова: фортепіано; апікатура; сольне та ансамблеве виконавство; віртуозність; фактура; принцип дзеркальної симетрії; інструктивний і художній репертуар; композитор; виконавець.

Постановка проблеми.

У контексті сучасного фортепіанного виконавства поняття «техніка» в першу чергу асоціюється з віртуозним аспектом, включаючи зручність, швидкість, легкість, координацію, точність і силу. Інша концепція піаністичної техніки передбачає контроль над звуковидобуванням, тембровою палітрою, балансом фактурних шарів і точний розрахунок виконавських засобів для реалізації художнього задуму. Віртуозний та художній аспекти фортепіанної техніки взаємопов'язані, формуючи комплекс засобів виразності, якими користується піаніст у процесі інтерпретації.

Творча та педагогічна спадщина польського композитора й піаніста М. Мошковського (1854–1925), постать якого тривалий час залишалася на периферії музикознавчих досліджень, потребує системного переосмислення в контексті сучасної виконавської практики. Переконаливість його інтерпретацій, бездоганність піанізму та якість звуковидобування дозволяли говорити про гру музиканта як про еталон академічного піанізму. Критики відзначали, що його виконавський стиль поєднував технічну майстерність з художньою витонченістю: «Впевненості виконання, чистоти влучання, майстерності туше та насамперед більшої витонченості та вишуканості фраз я ніколи не чув від будь-якого піаніста» (Luedtke, 1975: 102). М. Мошковського характеризували як віртуоза, що захоплював точністю туше й нюансів, звуковим багатством забарвлення фактури та ефективним використанням всіх можливостей інструмента: «Як піаніст – [Мошковський] прийшов, побачив, переміг <...>. Він захопливий виконавець. Його техніка здається досконалою; чудове вміння та блискучість, чудовий дотик, абсолютна точність» (Hodos, 2004: 39). Ці свідчення підтверджують тезу про те, що педагогічні принципи Мошковського

ґрунтувалися на синтезі блискучого виконавського досвіду та композиторської раціоналізації технічних завдань.

Педагогічний доробок композитора містить не тільки численні фортепіанні етюди, а й інші видання, що, на перший погляд, не варті особливої уваги через їх нібито «другорядний», суто інструктивний характер. Серед таких «малопомітних» видань – «Школа подвійних нот» ор. 64 (1900) та «Книга про гами» (1904), які досі залишаються недостатньо дослідженими в науковому дискурсі. Втім, аналіз цих збірок може відтворити еволюцію педагогічного методу М. Мошковського та виявити зв'язок між принципами музичної мови, інтонаційним мисленням автора та їх втіленням у піаністичні навички, зокрема через власну аплікатурну систему видатного піаніста.

Останні дослідження й публікації за темою статті. Аналіз наукових праць свідчить про підвищення інтересу дослідників до творчості М. Мошковського (Luedtke, 1975; Hodos, 2004; Assenov, 2009; Міц, 2021). Ім'я видатного музиканта також згадується і в дослідженнях, присвячених жанру фортепіанного етюду, зокрема, інструктивного типу (Козир, 2008; Міц, 2018, 2021; Чернявська, 2020). Однак аплікатурній реформі М. Мошковського, втіленій у «Школі подвійних нот» ор. 64 і «Книзі про гами», та її значенню для розвитку піанізму фактично не приділяється належної уваги. Побіжна згадка про неї міститься в роботах Б. Ассенова (Assenov, 2009) та О. Міц (2021). Відзначимо, що в дослідженнях, де вивчається розвиток принципів аплікатури у фортепіанному виконавстві (Nellåker & Lu Xingye, n.d.); Verbalis, 2012; Vanovetz, 2021), внесок М. Мошковського також не розглядається на тлі пріоритетної реформи «природного» принципу формування фортепіанної аплікатури Ф. Шопена (Verbalis, 2012) та різноманітних методів «зручного» підбору пальців у клавірних творах епохи Бароко (Vanovetz, 2021).

Зокрема, ґрунтовний посібник з аплікатури для виконавців «The Performing Pianist's Guide to Fingering» видатного американського композитора Джозефа Бановеця (Vanovetz, 2021) зосереджується виключно на творах доби Бароко. Автор стверджує, що вибір

аплікатури вимагає багато роздумів та обмірковувань, і що надто часто він залежить від історичних традицій та ідей, а не від реальних умов виконання. Піаніст звертається до невідредагованих оригінальних композицій Й. С. Баха та Д. Скарлатті, а також перерозподілу аплікатурних послідовностей, аналізуючи принципи феноменального піанізму Бенно Мойсейвича. Дж. Бановець має за мету допомогти сучасному виконавцеві зрозуміти музичний задум композитора, фактичні темпи та динаміку виконання при певному виборі аплікатури (Banovetz, 2021).

Найближчою до заявленої теми статті є монографія Дж. Вербаліса (Verbalis, 2012), де ретельно обговорюються аплікатурні принципи Ф. Шопена, що належать до «природного» аплікатурного напрямку піанізму, який враховує дзеркальну симетрію побудови пальців обох рук людини. Однак автор не приділяє уваги внеску М. Мошковського у розвиток цієї сфери фортепіанного виконавства й педагогіки.

Мета статті – визначити місце й роль аплікатурної реформи М. Мошковського, викладеної в його збірках «Школа подвійних нот» ор. 64 і «Книга про гами», у розвитку фортепіанного виконавства ХХ століття.

Методологія дослідження. Робота ґрунтується на поєднанні таких наукових методів: жанрово-стилістичного – для виявлення структурних особливостей аплікатурних принципів, викладених у зазначених збірках М. Мошковського; музично-історичного – для реконструкції історичної картини розвитку піаністичного мистецтва і педагогіки другої половини ХІХ – початку ХХ століть; інтерпретологічного – для виконавського аналізу збірок «Школа подвійних нот» ор. 64 та «Книга про гами» М. Мошковського як феномена, що на основі інструктивних завдань переслідує високі художні цілі.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Оскільки досконале володіння інструментом є однією з головних умов професійної діяльності музиканта-виконавця, цілком зрозумілим

є зацікавлення усіх представників виконавських професій методикою викладання вправ, гам та етюдів на будь-якому інструменті. Фортепіано як «найінтелектуальніший» (Г. Нейгауз) зі всіх вимагає специфічного підбору аплікатури для фактурних побудов різних стильових напрямів. Тому історія фортепіанної педагогіки представлена цілим масивом методичних розробок, що належать видатним музикантам минулого, які намагалися допомогти молодому поколінню своєї епохи опанувати власні твори або доробок своїх сучасників. Однією з перших таких робіт став «Метод пальцевої гри» Ж.-Ф. Рамо (1724), який видатний композитор викладав у передмовах до своїх клавірних творів. Важливого значення французький музикант надавав правильному вибору аплікатури. Як справжній новатор своєї епохи, Ж.-Ф. Рамо ще на клавесині започаткував п'ятипальцеві вправи на білих клавішах, а також домагався «зрівняння всіх пальців і широкого вживання у підкладенні першого пальця» (цит. за: Кашкадамова, 1998: 90).

Через більш ніж 120 років трактування цього принципу аплікатури було докорінно змінено Ф. Шопеном на «природний» розподіл пальців за допомогою всім відомої «шопенівської» постановки руки. Хоча «*Projet de méthode*» не був закінчений Ф. Шопеном на момент його смерті в 1849 році, проте він був революційним у багатьох відношеннях (див. Verbalis, 2012). Своєю «природною» постановкою руки польський геній наголосив на надзвичайній зручності топографічної симетрії розташування пальців рук і її застосування на клавіатурі фортепіано, що суттєво вплинуло на подальше формування й розвиток нового напрямку фортепіанної педагогіки.

Відзначимо, що «природна» аплікатура Ф. Шопена була заснована на принципах аплікатурних рішень для піаністів, що були започатковані монументальним трактатом Й. Гуммеля (Hummel, 1828), опублікованим у Відні. Ця ґрунтовна теоретична праця стала значним внеском у сферу фортепіанної педагогіки й виконавства, що продовжив традиції В. А. Моцарта й М. Клементі. Й. Гуммель узагальнив власні інноваційні піаністичні прийоми, які значно розширювали ігрові можливості виконавця, адже у фактурі його фортепіанних творів було

закладено майже всі типи техніки, що згодом сприяли розквіту фортепіанної музики.

Розуміння шопенівського стилю й змісту музики багато в чому залежить від розуміння музики Й. Гуммеля й особливостей його піаністичних прийомів, оскільки Ф. Шопен зазнав суттєвого впливу свого видатного попередника. У своїй педагогічній роботі польський музикант надавав великого значення творам Й. Гуммеля і вважав їх, як і твори Й. С. Баха, основою навчання фортепіанної гри та постійно використовував їх у заняттях з учнями (Чернявська, 2015: 66).

Отже, «природна» організація аплікатури піаніста підкоряється симетрії, що стає основою просторової організації фортепіанної фактури багатьох фортепіанних творів, побудованих на цьому піаністичному принципі. У дослідженні «природного топографічного підходу до піанізму» Дж. Вербаліса, разом із вкладом Ф. Шопена в розвиток аплікатури, розглядаються наслідки його піаністичної моделі для подальшого розвитку фортепіанної музики, а також вплив унікальних відкриттів інших музикантів, пов'язаний із симетрією як основою піанізму. Принципи аплікатури, засновані на топографічній симетрії, на думку автора, є найефективнішими для розвитку виконавської техніки піаніста (Verbalis, 2012).

Різні піаністичні прийоми, що пов'язані з рухом у просторі клавіатури, неможливі без доцільного використання аплікатури. У цьому сенсі симетричний принцип добору аплікатури, запропонований Ф. Шопеном, є дуже важливим як для успішного виконання односторонніх ліній кожної руки, так і при використанні прийомів, основаних на паралельному русі подвійних нот. Інструктивна збірка М. Мошковського «Школа подвійних нот» ор. 64 є природним продовженням започаткованого Ф. Шопеном принципу симетрії аплікатури, отже, її вивчення є актуальним в контексті сучасної виконавської практики.

Етюди М. Мошковського, зокрема цикл ор. 64, репрезентують унікальний синтез дидактичних завдань з естетично завершеними композиторськими ідеями, що сприяє одночасному розвитку як технічної віртуозності, так і художнього сприйняття піаніста. Педагогічна

унікальність ор. 64 вбачається насамперед в тому, що, на відміну від емоційно насичених етюдів Ф. Шопена, які сприймаються як вершина піаністичної складності й еталон художньої досконалості, твори М. Мошковського орієнтовані на системний підхід до технічного розвитку піаніста. Як зазначає Б. Ассенов, останні «потрібно розуміти як музичний вираз смаків богеми в елегантному стилі і жарту, що представляє естетичний ідеал свого часу. У цьому сенсі М. Мошковський ... був неперевершеним, і його віртуозні твори є всевітнім культурним надбанням» (Assenov, 2009: 104).

Здібність до музичного відображення естетики свого часу, що поєднує віртуозність і стиль епохи, робить ці твори оптимальними для використання в навчальному процесі, оскільки вони вимагають опанування різноманітних базових технічних навичок, інтегрованих із музичною виразністю через тонкі динамічні градації, точне фразування та вивірений баланс фактурних шарів, а також забезпечують поступовий перехід від інструктивних творів до більш складних у плані художнього навантаження.

У циклі «Школа подвійних нот» ор. 64, опублікованому 1901 року паризьким видавництвом «*Enoch*», М. Мошковський втілює результати систематизації свого педагогічного досвіду. Присвята Луї Дімеру – піаністу та педагогу Паризької консерваторії – підкреслює академічну спрямованість збірки. Її структура базується на принципі прогресивної складності: усі твори зосереджені на подоланні технічних труднощів гри подвійними нотами. Чотири масштабні етюди інтегрують ці задачі в художньо завершений формі, з чіткими вказівками темпу, артикуляції, динаміки та апікатури.

Переклади іспанською, португальською та італійською мовами свідчать про піаністичну ефективність і міжнародне визнання твору. Отже, розгляд ор. 64 вимагає подолання стереотипного сприйняття його як збірки інструктивних творів, що мають «другорядне» значення. Етюди ор. 64 М. Мошковського репрезентують перехідний етап між дидактичними етюдами К. Черні та художніми етюдами початку ХХ століття. Їхня актуальність для сучасної виконавської практики

полягає в здатності забезпечити піаністичний розвиток того, хто вдосконалює свою виконавську майстерність, без компромісів щодо художньої цілісності виконання.

У передмові до збірки «Школа подвійних нот» ор. 64 М. Мошковський наголошує на структурній лакуні у фортепіанній педагогіці, пов'язаній з відсутністю систематизованих методів опанування гри подвійними нотами. Композитор вважає, що навик гри подвійних нот має велике значення в контексті опанування фортепіанної віртуозності. Детальне вивчення цього виду техніки незамінне для тих, хто прагне досягти вершин віртуозного виконання творів різних стилів – від музики Й. С. Баха до композицій Ф. Ліста, Й. Брамса та К. Сен-Санса. Подолання труднощів такого рівня вимагає залучення спеціалізованих навчальних матеріалів.

Привертає увагу також галантне звернення автора до свого майбутнього учня-піаніста, яке висвітлює його педагогічну мету: «...якщо у вас немає можливості знайти підходящу аплікатуру і ви не навчилися достатньо володіти руками за допомогою попередніх вправ, <...> нам здається корисним об'єднати в колекцію вправ і етюдів все, з чого може складатися гра подвійних нот, і у такий спосіб написати опус, який певною мірою доповнює всі інші фортепіанні школи» (Moszkowski, 1901: 3). Ця авторська позиція ґрунтується на спостереженні, що наявні школи фортепіанної техніки не задовольняють потребу в цілеспрямованій розробці техніки подвійних нот, яка набула значної популярності у музиці ХІХ століття. М. Мошковський наполягає на «заповненні лакун», яка виникла у фортепіанному виконавстві, й пропонує для цього власні настанови та музичні твори.

Цикл Етюдів ор. 64 побудований за принципом поступового ускладнення. Частина І, «Школа подвійних нот», є теоретичним обґрунтуванням аплікатурних принципів, на основі яких пропонуються базові вправи. Цей розділ збірки був запланований М. Мошковським як систематизований посібник для опанування техніки подвійних нот в певній послідовності: паралельні терції, сексти та кварта, хроматичні гами в секунду, терцію, кварту, квінту та сексту.

М. Мошковський розпочинає з вправ у терцію, пропонуючи всі гами в мажорі, натуральному та гармонічному мінорі. Наступним етапом стають гами в сексту й кварту (мажор, натуральний мінор та гармонічний мінор). Завершують перший розділ хроматичні гами в секунду, терцію, кварту, квінту та сексту. Зауважимо, що гами в секунду та кварту в лівій руці відсутні. Автор пояснює це тим, що в музичній літературі подібні приклади не застосовуються: «Можливість хроматичних гам у кварту для лівої руки була б допустимою, але ми не знаємо жодних прикладів. Тому ми відмовилися від надання деталей...» (Moszkowski, 1901: 35). Цей підхід демонструє прагматичну орієнтацію М. Мошковського: він концентрується на технічних моделях, які мають пряме застосування у виконавській практиці, уникаючи абстрактних вправ без музичного контексту.

М. Мошковський демонструє принципи аплікатури, основані на дзеркальній симетрії, запроваджуючи уніфіковані аплікатурні позиції для паралельних тональностей. Їх виконавська реалізація базується на дзеркальній симетрії рухів – одна рука починає з тоніки, друга – з третього щабля. Ідентична аплікатура для обох рук спрощує й прискорює запам'ятовування тексту. Винятки з цього правила детально описані в коментарях, що підкреслює індивідуалізований підхід до складних тональностей. Зауважимо: аплікатурна політика М. Мошковського має прямі паралелі з редакцією «*Gradus ad Parnassum*» М. Клементі, виконаною К. Таузігом, де аналогічно використовується систематизація аплікатурних моделей. Так, хроматичні послідовності в терцію, квінту або сексту побудовані згідно з принципом діатонічної основи, де кожен крок ґрунтується на взаємодії двох сусідніх щаблів. Це забезпечує технічну стабільність і комфортність виконання за рахунок логіки рухів, зручність звуковидобування через передбачувані аплікатурні переходи.

Як педагог, М. Мошковський наголошував на необхідності відпрацьовування плавного *legato* та ергономічної аплікатури, що іноді суперечило традиційним підходам. Його методика передбачала відмову від жорстких стандартів на користь індивідуальних анатомічних

особливостей виконавця. Але при цьому мав зберігатися пріоритет музичної логіки та принцип поступового ускладнення завдань і «навантаження» на піаніста – від ізольованих вправ до художньо виразних етюдів. Таким чином, Частина I ор. 64 репрезентує інноваційний синтез технічної систематизації та практичної доцільності в межах тональної системи фортепіано. Відмова від «непрактичних» вправ для лівої руки, акцент на дзеркальній симетрії та інтеграція хроматичних послідовностей свідчать про глибоке розуміння М. Мошковським природи фортепіанного виконавства та анатомії рук. Тому цей розділ можна розглядати як інструктивний місток між класичною школою (М. Клементі, К. Черні) та сучасними підходами до технічної підготовки піаністів (XX століття).

Частина II, «Збірник вправ», орієнтована на автономне опанування техніки гри подвійними нотами в різних тональностях і модуляціях. Її структура складається із серії спеціальних музичних фрагментів інструктивного плану, де запроваджено подвійні ноти в різних фактурних побудовах. Цей розділ призначений для самостійного вивчення подвійних нот у різних тональностях та модуляційних переходах.

Частина містить спеціалізовані вправи з детальними коментарями щодо виконання, як, наприклад, № 9 – послідовне застосування *legato* та *staccato* для розвитку розтяжки пальців і точності стрибків. Починаючи від розділу *B*, пропонуються вправи без модуляцій, які можна виконувати в будь-якій тональності; деякі вправи можливо транспонувати лише маючи дуже великі руки. Від букви *C* – вправи для вивчення лише у вказаній тональності. Мотиви багатьох вправ із цього розділу корелюють з уривками з відомих музичних творів, що продовжує відому романтичну традицію, започатковану С. Тальбергом у його збірці «Мистецтво співу, застосоване до фортепіано» (Чернявська, 2003).

Важливо відзначити, що багато вправ другої частини включають інтертекстуальні елементи, пов'язані з відомими творами. Так, у № 2 М. Мошковський поєднує хроматичні низхідні інтервали в лівій руці з плавними кварто-квінтовими ходами у правій, майже ідентичні

епізоду Етюд Ф. Шопена № 3 з ор.10. М. Мошковський пропонує ту ж саму аплікатуру, що й Ф. Шопен, але другий такт видозмінений та приводить знову до початкового ходу; останнє дає змогу напружувати пальцеву техніку, розтяжку та прийоми *legato*. Таким чином, хроматичні пасажі в лівій руці та кварто-квінтови ходи в правій відтворюють фактурні побудови етюд Ф. Шопена, але з відмінностями, які трансформують технічне завдання в циклічну вправу для відпрацювання певного артикуляційного прийому.

Те ж стосується і вправи № 7, яка базується на матеріалі однієї з варіацій Й. Брамса на тему Капрису *a-moll* Н. Паганіні. Усім відомий рівень складності цього твору, тому буде доречним скористатися допомогою М. Мошковського, що демонструє «перетворення» віртуозних прийомів у більш зручний інструктивний формат. Вправа № 13 відсилає до епізоду з Першого концерту Ф. Шопена, акцентуючи увагу на синхронізації рухів у складних метроритмічних структурах. Завершує розділ вправа № 17, яка побудована на мотиві Токати ор. 7 Р. Шумана, що спрямована на відпрацювання піаністом артикуляційної чіткості. Наведені приклади ілюструють принцип аплікатурної стратегії М. Мошковського: поєднання технічних завдань з їхнім художнім контекстом, що підвищує мотивацію учнів, викликаючи миттєві асоціації з репертуарними творами.

Таким чином, у Частині II ор. 64 М. Мошковський демонструє модель навчання, яка поєднує циклічне повторення для закріплення рухових алгоритмів, поетапне ускладнення – від ізольованих технічних елементів до розгорнутих музичних структур – та зв'язок технічних вправ з відомими репертуарними творами. Застосування фрагментів творів Ф. Шопена, Й. Брамса та Р. Шумана не лише підвищує ефективність занять, але й готує виконавця до подальшої інтерпретаційної діяльності.

Частина III, Чотири етюди, – це твори, націлені на художньо-технічну інтеграцію, коли дидактичні вправи перетворюються на завершені композиції, де технічні завдання поєднуються з вимогами художньої виразності. М. Мошковський підкреслює, що частина

розрахована на просунутий рівень виконавця, який уже опанував гамоподібні структури та арпеджіо, може оперувати динамічними градаціями, вільно використовувати всі навички для відтворення музичного образу.

Кожен із чотирьох етюдів репрезентує унікальний комплекс виконавських завдань. Наприклад, Етюд №1 орієнтований на опанування *staccato* у подвійних інтервалах. Основна його складність полягає в синхронізації артикуляційних штрихів у обох руках при збереженні динаміки *piano*. Етюд № 2 відзначений багат шаровою фактурою з домінуванням терцієвих інтервалів у правій руці, яка вимагає точного балансу між мелодією та фоновим гармонічним супроводом. Етюд № 3 акцентує увагу на подоланні широких інтервалів у правій руці, що потребує розвинутої розтяжки м'язів долоні та координації під час зміни позицій. В Етюді № 4 щільна фактура з подвійними нотами в обох руках, з масштабним звуковим охопленням, доповнена гучною динамікою та вказівкою *appassionato*, що висуває серйозні вимоги до фізичної витримки піаніста.

Цикл реалізує багатосторонній підхід до технічного розвитку. З одного боку, досягається автоматизм рухових позицій через повторення, що сприяє формуванню м'язової пам'яті, з другого – відбувається розвиток тембрової чутливості через контроль динамічних нюансів та багатofункціональність фактурних нашарувань (фразування в Етюді № 2, контрастні зіставлення в Етюді № 4).

Таким чином, Етюди ор. 64 синтезують класичну та романтичну стилістику, що відбивається як в систематизації піаністичних навичок, успадкованих від М. Клементі та К. Черні, так і в застосуванні художніх елементів-носіїв драматургічної контрастності, емоційної експресії, властивих творчості Ф. Шопена та Р. Шумана. Тому можна констатувати, що Частина III циклу ор. 64 виконує роль кульмінаційної ланки в педагогічній системі М. Мошковського, коли технічні завдання сягають художнього рівня. Цінність Етюдів ор. 64 полягає у можливості їх універсального застосування – у навчанні виконавців

різних рівнів завдяки досконалому поєднанню інструктивних завдань з художніми, які висуває естетика пізнього Романтизму.

У 1904 році М. Мошковський узагальнив свої аплікатурні принципи у збірнику «Книга про гами» (Moszkowski, 1904), де надав їм належне обґрунтування. Він вважав, що ця праця життєво необхідна піаністові, оскільки без доцільного вибору аплікатури неможливо грати. Такого висновку музикант дійшов, спираючись на свою багаторічну виконавську, педагогічну та редакторську діяльність. Саме редагування музичних творів остаточно переконало М. Мошковського оприлюднити свої аплікатурні принципи і донести їх значущість до музикантів. У вступі до «Книги про гами» він написав: «Я видав книгу моїх власних гам, у яких змінено багато традиційних принципів аплікатури. Грайте їх спочатку повільно, дуже повільно, і лише тоді, коли вони будуть в руках цілком беззаперечно, грайте їх швидко, набуваючи стрімкості та легкості» (там само).

Працюючи над редакцією нотних видань, музикант витрачав багато зусиль саме на аплікатуру, намагаючись зробити процес виконання якнайзручнішим. Результатом його роботи стала двотомна хрестоматія «Антологія німецької фортепіанної музики» (Moszkowski, 1914), закінчена у 1905 та видана у 1914 році. Ця праця стала своєрідним «майданчиком» для випробувань аплікатури, яку музикант також апробовував зі своїми учнями в класі. Таким чином, система аплікатури М. Мошковського стала результатом «різновекторного обміну результатами творчого – композиторського, виконавського – та педагогічного досвіду» (Ivanova, Chernyavska, & Pupina, 2020: 258).

Важливість раціонального вибору аплікатури М. Мошковський часто демонстрував на «кумедних» прикладах. Свідоме ускладнення аплікатури, як зазначають учні композитора, стало інструментом для подолання фізіологічних обмежень і досягнення технічної свободи. Наприклад, Гарольд Генрі згадував, що вчитель часто фокусував увагу на доцільності використання правильної аплікатури як запоруки успіху, порівнюючи її з нераціональною аплікатурою. Ця практика ґрунтувалася на ідеї штучного ускладнення та подальшого

полегшення у процесі гри: «Мошковський приділяв найбільшу увагу пальцям. Він постійно вигадував дивну, незграбну і майже неможливу аплікатуру для складних уривків, вважаючи, що повернення до логічної, розумної аплікатури було б значним полегшенням. Одну річ, яку він змушував робити усіх своїх учнів, – це практикувати всі гамми з *C-dur*’ною аплікатурою» (цит. за: Assenov, 2009: 57). Обов’язкове виконання всіх гам з *C-dur*’ною аплікатурою мало на меті уніфікацію рухової організації, формування м’язової пам’яті незалежно від тональності.

Працюючи редактором і педагогом, М. Мошковський дуже добре усвідомлював необхідність диференційованого підходу до вибору аплікатури та її зв’язку з історичною епохою, стилістикою й можливостями інструмента. Так, система розвитку піаністичної техніки на початку XIX століття ґрунтувалася на принципах, спрямованих на формування пальцевої незалежності, сили та рівномірності. Ключовим елементом була п’ятипальцева позиція – послідовність, що вимагала тривалого відпрацювання на білих клавішах. Норми аплікатури, вироблені в етюдах К. Черні, М. Клементі та Й. Крамера, передбачали пріоритет першого–третього пальців як найбільш міцних. Також обмежувалося використання першого та п’ятого пальців на чорних клавішах та послідовне застосування одного і то ж пальця. Така модель була орієнтована на фіксоване положення кисті («статична техніка», за К. Мартінсенном (Martienssen, 1930)) та підкладання першого пальця. З появою романтичного напрямку в музиці, у творах Ф. Шопена, Ф. Ліста та інших митців виникла необхідність зміни технічних підходів, що привело до формування нового типу інструктивних творів, адаптованих до романтичних художніх вимог.

М. Мошковський синтезував класичний та романтичний напрями, на основі цього синтезу він узагальнив принципи дзеркально-симетричної аплікатури, що ґрунтувалися на анатомічній раціональності, а саме – використанні четвертого пальця на чорних клавішах для оптимізації руху першого пальця. Піаніст також наполягав на тональній парності, виконанні гам з однаковою кількістю ключових

знаків у дзеркальній аплікатурі. Для більшої зручності ним був запропонований принцип ергономічної симетрії – початок гам у різних руках від тоніки і третього щабля з подібною аплікатурою для ідентичності рухів. Такий підхід, на відміну від жорстких стандартів попередників, урахував індивідуальні анатомічні особливості виконавця. Свої педагогічні стратегії М. Мошковський реалізовував у власній виконавській діяльності та роботі з учнями. Серед інших ключових принципів педагогіки видатного піаніста відмітимо важливість виконання творів напам'ять для розвитку слухового та моторного видів пам'яті, а також створення дидактичних аранжувань для учнів різних рівнів, які він іноді публікував в журналі «*The Etude*» (1918–1922).

Висновки.

Попри обмежене використання збірок «Школа подвійних нот» ор. 64 та «Книга про гами» М. Мошковського у сучасній піаністичній практиці, їхній дидактичний і художній потенціал залишається невичерпним. Цінність цих видань полягає в балансі техніки та музики як уособлення взаємодії віртуозних завдань у художньому творі. Гнучкість аплікатурних рішень, яку пропонує М. Мошковський, є прикладом індивідуального творчого підходу та історичної спадковості, що уособлює зв'язок між класичною школою та постромантичним напрямом.

«Школа подвійних нот» ор. 64 репрезентує систематизований метод розвитку піаністичної техніки. Твори цього циклу є не лише інструктивними вправами, але й художніми зразками, які включають характерні для пізньоромантичної стилістики інтонаційно-ритмічні звороти, фактурну багатшаровість, динамічні градації, покликані навчити піаніста контролювати артикуляцію і тембр звуку.

Головним принципом побудови ор. 64 стала поетапність навчання, коли виконавець має покроково долати технічні незручності в роботі з художнім твором. Це дозволяє уникнути механістичного ремісницького виконання, попередньо визначивши всю стратегію піаністичних рухів за допомогою доцільної аплікатури. Таким чином, ор. 64 репрезентує перехід від класичних інструктивних принципів

К. Черні до художньо-дидактичних моделей ХХ століття. Творчий доробок музиканта в галузі інструктивного фортепіанного репертуару постає як системоутворювальний елемент у розвитку європейської піаністичної школи кінця ХІХ – початку ХХ століть.

На відміну від етюдів Ф. Шопена, де техніка підпорядкована високохудожньому змісту, у творах і вправах М. Мошковського спостерігаємо баланс між необхідністю відпрацювання конкретних навичок та питаннями змісту, драматургії твору, його темброво-фактурного забарвлення тощо. Такий підхід надає можливість інтеграції ор. 64 в сучасні навчальні програми як інструмента для комплексного розвитку техніки та художніх здібностей піаніста. Етюди М. Мошковського, представлені у Частині ІІІ ор. 64, здійснюють зв'язок між віртуозною й музично-виразною сторонами музики, репрезентуючи унікальний синтез технічного раціоналізму та художньої виразності. Складність Етюдів полягає не лише у фактурній щільності, а й у необхідності синхронізації рухливих пасажів, точності влучання у стрибках, контролю швидкості, досягнення блискучого звучання через динамічну диференціацію (від *pp* до *ff*), фізичної витривалості. Корисність цих творів також полягає в розвитку слухового контролю, свідомого сприйняття виконавцем темброво-динамічних нюансів як інструмента художньої виразності.

Основні аплікатурні стратегії, викладені М. Мошковським у «Книзі про гами», узагальнюють принципи дзеркальної симетрії, спираючись на природу й анатомію людини. Їхніми головними позиціями є: застосування четвертого пальця на чорних клавішах, принцип тональної парності, знаходження подібних аплікатурних послідовностей у різних тональностях тощо. М. Мошковський зіграв у історії музики унікальну роль як видатний діяч, реформатор, і цей внесок у фортепіанне мистецтво й педагогіку має бути відповідно оцінений. Подолання стереотипного сприйняття творчості видатного польського музиканта дозволить інтегрувати його принципи в сучасні навчальні програми, збагативши їх інноваційними підходами до технічного та художнього розвитку піаністів.

Перспективою дослідження могло б стати зосередження на порівняльному аналізі аплікатурних принципів М. Мошковського із сучасними підходами до виконавської практики та його впливи на формування технічних стандартів ХХ–ХХІ століть.

ЛІТЕРАТУРА

- Кашкадамова, Н. (2006). *Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя*. (Підручник). Тернопіль: Астон.
- Козир, С. (2008). *Етюд та його вплив на фортепіанну музику ХІХ століття*. (Магістерська робота). ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Міц, О. (2018). Педагогічна система розвитку фортепіанної техніки у творчості М. Мошковського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 52, 119–131.
- Міц, О. (2021). *Творчість М. Мошковського в контексті фортепіанного мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ століття*. (Дис. канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чернявська, М. (2003). «Мистецтво співу, застосоване до фортепіано» Зігмунда Тальберга. *Культура України*, 11, 86–95.
- Чернявська, М. (2020). Інструктивний репертуар в програмах студентів кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 57, 297–308.
- Чернявська, М. (2015). *Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури*. (Навчальний посібник). Харків: Смугаста типографія.
- Assenov, B. (2009). *Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie*. (Zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie). Der Fakultät I–Geisteswissenschaftender Technischen Universität Berlin. Berlin.
- Banovwetz, J. (2021). *The Performing Pianist's Guide to Fingering*. Indiana University Press.
- Hummel, J. N. (1828). *Ausfulriche theoretisch–practische Anweisung zum Piano–Forte–Spiel, vom ersten Elementar–Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung*. (2-te Aufl.). Wien: Tobias Haslinger. https://imslp.org/wiki/File:PMLP214298-Hummel_-_Anweisung.pdf

- Hodos, G. (2004). *Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski*. (PD. diss.). City University. New York, USA.
- Ivanova, I., Chernyavska, M., & Pupina, O. (2020). Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Journal of History Culture and Art Research*. № 9(3), 257–266. <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742>
- Luedtke, W. (1975). *Notes, thoughts, and fragments about Morits Moszkovski and some of his music*, An informal monograph. New York: Typed Manuskript.
- Martienssen, K. (1930). *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig: Breitkopf & Härtel Verlag.
- 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. (1904). *Le Livre des Gammes pour piano*. 1re, 2e Partie. Les Gammes en notes simples. Paris: Enoch & Editeurs de Musique. <https://polona.pl/item/le-livre-des-gammes-pour-piano-1-partie-les-gammes-en-notes-simples,NzEzNTM1MDE/6/#info:metadata>.
- Moszkowski, Moritz (1901). *School of Double Notes, op. 64*. Parts 1–3. Nouvelle Édition (revue et augmentée). Paris: Enoch & C° Editeurs. https://imslp.org/wiki/File:PMLP16621-MMoszkowski_School_of_Double_Notes,_Op. 64_parts1-3_newedition.pdf
- Nellåker, Eric & Lu Xingye (n.d.). *Optimal piano fingering for simple melodies*. (Degree Project in Computer Science, First Cycle, DD143X). School of Computer Science and Communications. Royal Institute of Technology. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:768564/FULLTEXT01.pdf>
- «The Etude» Magazine (1918–1922). Published by Theodore Presser. Cover Images https://etudemagazine.com/gallery/Etude_Covers/?g2_page=4
- Verbalis, Jon (2012). *Natural fingering: a topographical approach to pianism*. Oxford, England; New York, NY: Oxford University Press.

REFERENCES

- Assenov, B. (2009). *Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie [Moritz Moszkowski – a monograph]*. (PhD diss.). Der Fakultät I – Geisteswissenschaftender Technischen Universität Berlin [Faculty I – Humanities, Technical University of Berlin]. Berlin [in German].

- Banovwetz, J. (2021). *The Performing Pianist's Guide to Fingering*. Indiana University Press [in English].
- Chernyavska, M. (2020). Instructional repertoire in the programs of students of the Department of Special Piano of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 57, 297–308 [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. (2003). «Mystery in Speech, Set to the Piano» by Sigismund Thalberg. *Culture of Ukraine*, 11, 86–95 [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. (2015). *Pianism of the Beethoven Era. Formation of Piano Texture*. (A Textbook). Kharkiv: Smuhasta typografiia [in Ukrainian].
- Hummel, J. N. (1828). *Ausföhrliche theoretisch–practische Anweisung zum Piano–Forte–Spiel, vom ersten Elementar–Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung*. (2-te Aufl.) [*Detailed theoretical and practical instructions for piano forte playing, from the first elementary lessons to the most advanced training*. (2nd ed.)]. Wien: Tobias Haslinger. https://imslp.org/wiki/File:PMLP_214298-Hummel_-_Anweisung.pdf [in German].
- Hodos, G. (2004). *Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski*. (PD. diss.). City University. New York, USA [in English].
- Ivanova, I., Chernyavska, M., & Pupina, O. (2020). Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Journal of History Culture and Art Research*. № 9(3), 257–266. <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742> [in English].
- Kashkadamova, N. (2006). *The history of the piano art of the 19th century* (Textbook). Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Kozyr, S. (2008). *Etude and its playing on piano music of the 19th century*. (Master's thesis). I. P. Kotlyarevsky Kharkiv State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Luedtke, W. (1975). *Notes, thoughts, and fragments about Morits Moszkovski and some of his music*, An informal monograph. New York: Typed Manuskript [in English].
- Martienssen, K. (1930). *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens* [*The individual piano technique based on the creative will to sound*]. Leipzig: Breitkopf & Härtel Verlag [in German].
- Mits, O. (2018). Pedagogical system for the development of piano technique from the creativity of M. Moszkowski. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 52, 119–131 [in Ukrainian].

- Mits, O. (2021). *The creativity by M. Moszkowski in the context of the piano art of the other half of the 19th century – early 20th century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [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. (1904). *Le Livre des Gammes pour piano*. 1re, 2e Partie. Les Gammes en notes simples [*The Book of Piano Scales*. Parts 1 and 2. Single-Note Scales]. Paris: Enoch & Editeurs de Musique. <https://polona.pl/item/le-livre-des-gammes-pour-piano-1-partie-les-gammes-en-notes-simples,NzEzNTM1MDE/6/#info:metadata> [in French].
- Moszkowski, Moritz (1901). *School of Double Notes, op. 64*. Parts 1–3. Nouvelle Édition (revue et augmentée). Paris: Enoch & C^o Editeurs. https://imslp.org/wiki/File:PMLP16621-MMoszkowski_School_of_Double_Notes,_Op._64_parts1-3_newedition.pdf [in English].
- Nellåker, Eric & Lu Xingye (n.d.). *Optimal piano fingering for simple melodies*. (Degree Project in Computer Science, First Cycle, DD143X). School of Computer Science and Communications. Royal Institute of Technology. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:768564/FULLTEXT01.pdf> [in English].
- «The Etude» Magazine (1918–1922). Published by Theodore Presser. Cover Images https://etudemagazine.com/gallery/Etude_Covers/?g2_page=4 [in English].
- Verbalis, Jon (2012). *Natural fingering: a topographical approach to pianism*. Oxford, England; New York, NY: Oxford University Press [in English].

Marianna Chernyavska

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

Oksana Mits

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

M. Moshkovsky's fingering reform and its significance for the piano art of the 20th century

Statement of the problem. *The article is devoted to the interpretation of M. Moszkowski's keyboard fingering reform, which reflected his performance, pedagogical, and editorial activities. The fingering principles developed by the Polish musician are analyzed using the material from the not well known piano publications "School of Double Notes", op. 64 (1900), and "Book of Scales" (1904).*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to determine the significance of M. Moszkowski's fingering reform, as presented in his collections "School of Double Notes", op. 64, and "Book of Scales", and its role in the development of 20th-century piano performance. The fingering principles by M. Moszkowski are analyzed on the basis of his insufficiently studied works, which determines the scientific novelty of the research. The study is based on the combination of the following scientific methods: the genre and stylistic analysis – to identify the structural features of the keyboard fingering principles presented in the mentioned collections by M. Moszkowski; the music-historical method – to reconstruct the historical context of the development of piano art and pedagogy in the second half of the 19th and early 20th centuries; and the interpretive method, which is essential for performance analysis of the mentioned collections and for revealing the technical and artistic mechanisms that define the practical value of these works for contemporary music education.*

Research results. *"School of Double Notes", op. 64, represents a systematic method for developing piano technique. The pieces in this cycle are not only instructional exercises but also artistic works that incorporate intonational and rhythmic phrases, multi-layered textures, and dynamic gradations – features typical of late-Romantic stylistics – all aimed at teaching the pianist to control articulation and tone color. The primary principle of op. 64 is step-by-step instruction, where the performer must overcome all technical difficulties. This approach helps avoid mechanical, craft-like performance by predefining the entire strategy of pianistic movement through appropriate and reasonable fingering. Thus, op. 64 is a transition from the classical instructional principles of C. Czerny to the artistic-didactic models of the 20th century. Moszkowski's contribution to the instructional piano repertoire constitutes a system-forming element in the development of the European piano school at the turn of the 19th and 20th centuries. The main keyboard fingering strategies presented by M. Moszkowski in "Book of Scales" summarize the principles of mirror symmetry as fundamental, grounded in human nature and anatomy. Key aspects*

include the use of the fourth finger on black keys, the principle of tonal pairing, and the identification of similar fingering patterns across different keys, etc.

Conclusion. *M. Moszkowski played a unique role in history as an outstanding musical figure whose contribution to piano art and pedagogy should be assessed accordingly. Overcoming the stereotypical perception of his work will allow for the integration of his principles into modern educational programs, enriching them with innovative approaches to the technical and artistic development of pianists.*

Keywords: *piano; keyboard fingering; solo and ensemble performance; virtuosity; texture; principle of mirror symmetry; instructional and artistic repertoire; composer; performer.*

Стаття надійшла до редакції 14 лютого 2025 року

УДК 78.071.1(430)(092):780.643.6.082.4

DOI 10.34064/khnum1-74.07

Бай Бовень

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри теорії музики
e-mail: 1136842521@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-1804-0970

**Темброобрази валторни в оркестровому стилі Р. Штрауса
(на прикладі Концерту № 1 для валторни з оркестром)**

У статті розглядається оркестровий стиль Р. Штрауса, у якому представлено оригінальне втілення образно-сміслових можливостей валторни. Новаторський підхід композитора до використання тембру валторни в різних музичних контекстах сприяє розумінню звукового образу цього інструмента. Новизна дослідження полягає в першій спробі систематизації темброобразів валторни для створення в подальшому узагальненого «образу інструмента». Мета статті – визначити різновиди темброобразів валторни в Концерті № 1 для валторни з оркестром Р. Штрауса. Зазначається, що композитор створив своєрідний блискучий концертно-оркестровий стиль, основними властивостями якого є багатошарова фактура, яскраво характеристичне представлення груп оркестру, використання граничних можливостей інструмента. Саме в контексті його оркестрового стилю розгляд темброобразів валторни як складової сучасного звукообразу інструмента вбачається доцільним. У висновках підсумовано, що темброобрази валторни в оркестровому стилі Р. Штрауса характеризуються експресивністю, підвищеною ліричністю. Композитор, використовуючи складні гармонії, динамічні контрасти та різноманітні техніки гри, розширив коло виражальних можливостей валторни і, як результат, збагатив звукообраз цього духового інструмента.

Ключові слова: Р. Штраус; валторна; звуковий образ інструмента; тембр; темброобраз; оркестровий стиль; концерт для валторни з оркестром.

Постановка проблеми.

Ступінь оволодіння композитором та виконавцем художньо-виразними можливостями тембру у всьому різноманітті та багатстві його найтонших нюансів багато в чому визначає свободу художнього

висловлювання та точність використання цього засобу у процесі втілення авторського задуму. Глибина переживання слухачем змісту музичного твору також напряму залежність від уміння сприймати різноманітність тембрової палітри, відчувати формотворчу, драматургічну та виразну роль тембру. Отже, розуміння природи тембру та усвідомлення його як важливого засобу виразності веде до більш точного осмислення та яскравого втілення художньої ідеї, до глибшого розуміння музичного мистецтва загалом. На сьогодні наукою ще не встановлено, скільки різних тембрових відтінків здатна вловити й усвідомити людина. Однак саме ці знання, на наше переконання, дають змогу вільно творити, повноцінніше чути і глибше вивчати музику. На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва важливо звернутися до музично-естетичної оцінки художніх якостей тембру, до його вербальних характеристик, адже лише позначивши словом кожен відтінок тембру, можна стверджувати, що він сприймається свідомо, переходить зі сфери інтуїтивних відчуттів на рівень від-рефлексованого знання.

Поняття *темброобразу* доповнює концепт «звуковий образ інструмента». Тембр визначає характер звуку, впливаючи на його емоційне сприйняття. Він допомагає розрізнити інструменти й голоси оркестру, надаючи твору неповторності і глибини. Валторна – це унікальний інструмент, що має багатий теплий звук і широкий динамічний діапазон. У сольному амплу вона вирізняється мелодичною виразністю, а в оркестрі доповнює гармонічну вертикаль та створює контрапункти до основних голосів чи самостійні мелодичні лінії.

Саме в контексті розвитку оркестрової музики, у взаємодії з іншими інструментами та інструментальними групами, здійснювався відбір оптимальних засобів виразності валторни, визначалися її художні функції, формувався характерний образний тип, який зробив цей духовий інструмент носієм відомих на сьогодні семантичних амплу.

У свою чергу, еволюція художніх і технічних властивостей валторни активно впливала на будову симфонічної партитури, техніку оркестрування та формування індивідуальних оркестрових стилів.

Для валторни як сольного інструмента скомпоновано багато творів, що містять непересічні художні знахідки – як класичних, так і сучасних. Опуси Ріхарда Штрауса для валторни є важливою частиною виконавського репертуару. Композитор написав два концерти для валторни з оркестром (№ 1 Мі-бемоль мажор, ор. 11 та № 2 Мі-бемоль мажор, ор. 132), що входять до репертуару більшості відомих валторністів. Р. Штраус створив своєрідний блискучий концертно-оркестровий стиль, основними властивостями якого є багатошарова поліфонічна фактура, яскраве характеристичне представлення груп оркестру, використання граничних можливостей валторни. Саме в контексті його оркестрового стилю розгляд темброобразів валторни як складової сучасного звукообразу інструмента вбачається доцільним.

Останні дослідження і публікації. У дисертації Р. Каширцева уточнено та обґрунтовано поняття «темброво-фактурний модус», «модус інструментування», «інтерпретаційний потенціал тембру та фактури»; підкреслено єдність тембру і фактури як факторів звуковирозності (Каширцев, 2021). Х. Юрко розглядає різні аспекти дослідження тембру в науковому дискурсі (Юрко, 2024). Духове соло в європейській академічній композиторській і виконавській творчості ХХ – початку ХХІ століття з погляду тенденцій розвитку, специфіки і систематики досліджував В. Громченко (Громченко, 2020). Залишаються актуальними праці з теорії інструментування, наприклад, С. Адлера (Adler, 2002). Життя й творчість композитора Р. Штрауса висвітлені в монографіях Н. Дельмара (Del Mar, 1962), Б. Гіллама (Gilliam, 1999), М. Кеннеді (Kennedy, 1999). Аналіз концертів для валторни з оркестром Р. Штрауса частково представлено в розвідці Г. Гріна (Greene, 1978).

Мета статті – визначити різновиди темброобразів валторни у Концерті № 1 для валторни з оркестром Р. Штрауса.

Методологія дослідження. Для розкриття обраної теми застосовано історичний, жанрово-стильовий, компаративний, структурно-аналітичний та семантичний підходи.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Ріхард Штраус – композитор, який поєднав у своїй творчості кілька різних стильових напрямів – пізній романтизм, імпресіонізм, експресіонізм. Стильова взаємодія у творчості композитора є частиною експериментів з оновлення музичної мови в першій половині ХХ століття, об'єднаних модерністською естетикою.

Пошуки нових виразних засобів у творчості Р. Штрауса були зумовлені підвищеною увагою до властивостей інструментів, що найкраще відображали характерні риси пізньоромантичного оркестру. Композитор значно збагатив не лише палітру оркестрових прийомів із використанням валторни, але й її сольний репертуар: твори для цього інструмента відрізняються яскравою індивідуальністю і майстерним використанням його можливостей.

Отже, розглянемо темброобрази валторни в оркестровому стилі Р. Штрауса на прикладі Концерту № 1 для валторни з оркестром.

Твір був написаний взимку 1882–1883 років, ще коли 19-річний композитор навчався в Мюнхенському університеті. На той час Р. Штраус уже був автором кількох музичних творів: Струнного квартету (1881), Серенади для оркестру (ор. 7), Скрипкового концерту (ор. 8, 1883). До знаменитої симфонічної поеми «Дон Жуан» (1886), що відкрила нові грані його композиторського таланту, залишалося всього близько трьох років. У оркестровій партитурі рукою композитора написано присвяту – валторністу Оскару Францу. Цей виконавець був солістом у дрезденській прем'єрі твору (Greene, 1978: 19).

Як зазначає Г. Грін, Концерт для валторни № 1 виявився доволі новаторським: «порівняно з попередніми творами Штраус скоро покине цей стиль задля “музики майбутнього”» (Greene, 1978: 18–19). У Концерті помітний зв'язок із німецькою класичною та романтичною традиціями, особливо у другій частині, де відчуваються впливи оркестрової музики Р. Шумана. Г. Грін вказує, що Концерт спочатку був присвячений батькові композитора Францу Штраусу, віртуозному валторністу, однак той знайшов твір «не надто легким для виконання». Концерт часто виконувався ним «в сімейному колі, але

на межі його технічних можливостей» (Greene, 1978: 19). Врешті-решт композитор змінив присвяту концерту, вказавши в ній ім'я Оскара Франца.

Інструментальний склад оркестру парний і включає: 2 флейти, 2 гобоя, 2 кларнети, 2 фаготи, 4 валторни, 2 труби, литаври і струнні інструменти. Відзначимо, що строї солюючої та оркестрової валторни відрізняються (солююча *in F*, оркестрова *in Es*). Тобто передбачалось, що партія соліста виконуватиметься на новій хроматичній вентиляльній валторні, а оркестрова – на натуральних інструментах. Г. Грін припускає, що Р. Штраус або усвідомлював сам, або радився з батьком, стосовно того, що якщо соліст, радше за все, буде знайомий з новою технікою гри, то від оркестрових валторн не варто очікувати чогось більшого, ніж «те, що можуть зробити натуральні інструменти» (Greene, 1978: 21).

Р. Штраус, безперечно, орієнтувався на симфонізований тип концерту. Поємність, монотематизм поєднуються з тричастинною будовою циклу із контрастним співвідношенням частин (*Allegro – Andante – Allegro*), що слідує *attacca*.

Величезне значення для подальшого розвитку валторнової літератури мало застосування в Концерті принципу монотематизму та віртуозне використання сольного інструмента. У побудові композиції Р. Штраус дотримується романтичного принципу поємності, в ній відображаються всі ознаки сонатно-симфонічного мислення: протистояння драматичних тем ліричним, образна трансформація тематизму. Композитор продовжує традицію Ф. Ліста, що виражається в прагненні до блискучої віртуозності, укрупнення фактури, трактування валторни як інструмента, що за виразністю не поступається іншим сольним інструментам. Тому партія соліста відіграє першорядну роль.

Часто автор застосовує зміни темпів; з ними пов'язані і зміни настроїв. Блискучі пасажи, гострий ритм, афектація змінюються ніжними і граціозними темами, помпезність і урочистість – сміливими й повними гумору інтонаціями.

I частина – *Allegro, Es-dur*. Концерт відкривається (після початкового акорду оркестру) бравурним сигналом валторни, що імітує звуки мисливського рога (*Приклад 1*).

Приклад 1. *Р. Штраус, Концерт № 1 для валторни з оркестром, соло валторни на початку I частини.*



Проявляється традиційна «мисливська» семантика тематизму – хід по звуках тризвуку і його обернень, закличні інтонації. Таким чином, згадується сигнальна функція інструмента та його давні прообрази. Важливість цієї теми ще й у тому, що вона стає інтонаційною основою для багатьох наступних тем концерту.

Після демонстрації основної теми солістом звучить її оркестрова експозиція. Зазначимо, що для молодого композитора з досить консервативним вихованням форма I частини Концерту видається досить сміливою, оскільки Р. Штраус відходить від традиційної сонатності.

Після короткого оркестрового вступу, з т. 29, звучить лірична тема соло валторни (*ліричний* темброобраз). Оркестр у цьому розділі переважно виконує функцію акомпанементу. Поступово розвиваючись, тема сягає своєї кульмінації, далі слідує поступовий спад звучності та перехід до наступного розділу. Тема відрізняється широким диханням і містить ще один важливий в інтонаційній драматургії концерту інтервал висхідної октави та її заповнення наступним низхідним рухом. У процесі розвитку теми в партії валторни з'являються секундові, квартові інтонації, а наприкінці – хід униз звуками секстакорду, що підготовлює появу теми *С*. Перед нею знову звучить тема оркестрового вступу (*tutti*).

Тема *С* презентує новий варіант основної інтонаційної ідеї: контраст експресивного низхідного пасажу з гострим пунктирним

ритмом і висхідного руху на *staccato*. Структура цього розділу форми – тричастинна, із серединою розвиваючого типу, де з'являється новий тріольний тематичний елемент, який ще не раз зустрінеться в партитурі Концерту (Приклад 2).

Приклад 2. Р. Штраус, Концерт № 1 для валторни з оркестром, 1 частина, партія валторни, фрагмент (наскрізний тематичний елемент).



Обіграються інтонації висхідної октави, висхідного ходу по звуках акордів. Розвиток приводить до репризи теми *C* (на *ff*) у т. 125 – останнього проведення тематизму в партії соліста в цьому розділі Концерту й кульмінації першої частини. Наприкінці, як зазначає Г. Грін, використовуються каденційні формули моцартівського типу (Greene, 1978: 23).

Після її проведення звучить розгорнуте оркестрове *tutti*, що синтезує початковий тематизм і тріольні елементи із середнього розділу епізоду *C*.

Таким чином, складається рондоподібна структура I частини:

Вступ – тема-теза;

A – оркестрове *tutti* (рефрен);

B – епізод, оснований на розвитку теми з висхідним октавним ходом;

A – оркестрове *tutti* (рефрен);

C – другий епізод (у тричастинній формі);

A – оркестрове *tutti* (варійований рефрен).

Оркестр у цьому розділі виконує не тільки функцію акомпанементу. Партитура містить багато фрагментів, де соліст виступає в ансамблі з оркестровими інструментами соло (наприклад, дуети: валторна – скрипка, валторна – віолончель, валторна – дерев'яні духові).

II частина (*Andante, 3/8, as-moll*) за характером є ліричною баладою. Сольна партія кілька разів утворює дуети з кларнетом, фаготом, віолончеллю, чиї контрапункти органічно переплітаються з основною мелодичною лінією.

Тематизм частини будується на інтонації висхідної кватири і низхідному русі по тонах тонічного тризвуку (*Приклад 3*).

Приклад 3. Р. Штраус, *Концерт № 1 для валторни з оркестром, II частина*.



Контраст зі співучою партією валторни соло утворюють легкі оркестрові фігурації зі штрихом *staccato*. Форма II частини – складна тричастинна. У мелодичному розвитку превалюють інтонації сексти, обіграється кварта, яка є елементом, що сприяє інтонаційній цілісності Концерту. У середньому розділі *Andante* валторна в супроводі насиченого акомпанементу дерев'яних духових виконує тематичний матеріал героїчного характеру (*героїчний* темброобраз), що контрастує з ліричною кантиленою крайніх розділів.

III частина – *Allegro, Es-dur*. Перехід до третьої частини базується на тематизмі першого оркестрового *tutti* першої частини (пунктирних ритмічних фігурах). Фінал являє собою швидке рондо, що починається з енергійної і бравурної теми рефрену у соліста (*бравурний* темброобраз). Потім вона поступається місцем більш спокійному за характером, але все ж таки досить рухливому матеріалу.

Кода Концерту відсилає до скерцо класичних симфоній і нагадує про заключні частини валторнових концертів В. А. Моцарта (*скерцозний темброобраз*).

Концерт містить багато епізодів, де оркестровий голос (дерев'яні духові, віолончелі, скрипки) співає разом із валторною, вступаючи з нею у своєрідний діалог. Таке трактування оркестрової партії сприяє диференціації музичної тканини та індивідуалізації тембрів. Оркестр бере активну участь у розробці тематичного матеріалу, що особливо помітно в повільній другій частині. Функцією оркестрових *tutti* є як об'єднання, так і розчленування форми. Наприклад, оркестру доручено проведення рефрену в першій частині, що звучить при переході між частинами, позначаючи межі форми.

Визначимо ключові особливості застосування тембру валторни як засобу формування звукової палітри в оркестровому стилі Р. Штрауса (на прикладі Концерту для валторни з оркестром № 1).

1) *Ліричність та експресія (віртуозність)*. Р. Штраус часто використовує валторну як інструмент, здатний до вираження глибоких емоцій. Музика Концерту сповнена кантиленних ліричних тем-мелодій, які підкреслюють багатий і теплий тембр валторни.

2) *Технічна складність*. Твори Р. Штрауса для валторни вимагають від виконавця високого рівня техніки. Композитор використовує широкий діапазон та складні пасажі, що робить виконання його музики викликом для музикантів.

3) *Винахідливість в оркеструванні*. Р. Штраус майстерно використовує валторну в оркестрових композиціях, створюючи яскраві моменти, що запам'ятовуються. В оркестрових партитурах валторна часто виступає як *сольний* інструмент, виділяючись серед інших.

4) *Барвистість, увага до колористичної складової музичної мови*. Р. Штраус часто застосовує складні колористичні гармонії та динамічні контрасти, що надає його творам особливої виразності.

5) *Тематичне розмаїття*. Р. Штраус використовує контрастний тематичний матеріал, що відрізняється не лише за характером, а й за стилістикою.

б) *Інновації*. У своїх творах Р. Штраус іноді вводить елементи, які розширюють традиційні межі використання валторни, включаючи незвичні техніки гри та нові підходи до викладення мелодії і гармонії.

Концерт для валторни № 1 Р. Штрауса – це твір, який демонструє не лише технічні можливості інструмента, а й дозволяє виконавцю висловити широкий спектр емоцій. Партія валторни в цьому концерті є важливим елементом, який поєднує в собі лірику, віртуозність і глибоку музичну виразність, що збагачує твір і робить його важливою частиною репертуару для валторністів.

Окреслимо загальні принципи трактування валторни Р. Штраусом, які ще не повністю оформились в його Першому концерті для валторни з оркестром, проявляючись лише в партії соліста, але отримали подальший активний розвиток у наступних симфонічних та концертних творах композитора.

Так, прагнучи збагачення музичних образів, композитор робить партію валторни (як сольної, так і оркестрової) справді концертною, підкреслюючи індивідуальність інструмента, притаманні лише йому технічні можливості й темброві фарби. Звідси – віртуозний розмах та застосування таких регістрів, які до нього вважалися неприйнятними. Численні лінії духових інструментів в оркестрі Р. Штрауса утворюють чудове поєднання тембрів. Партії валторни дуже складні, віртуозні, але завжди мають рельєфно окреслений тематизм.

Мелодичні лінії партії валторни вирізняються великою кількістю хроматизмів, рухливих пасажів, що до Р. Штрауса були більш характерними для партій струнних інструментів. Часто використовуючи гранично високі звуки валторни, композитор досягає нових тембрових ефектів. Гранично високі ноти валторн у поєднанні з іншими голосами оркестру створюють яскраві та потужні звучання.

Поряд з надвисокими технічними вимогами, які Р. Штраус висуває до валторни, композитор широко використовує різноманітні звукові та динамічні ефекти. Він уперше доручає мідній групі грати із сурдинами, вводить нюанс *fortissimo* з ремаркою *campana in aria*, що вказує на ще більше посилення гучності шляхом підняття вгору раструбів.

Трактування оркестрових валторнових партій в творчості Р. Штрауса змінюється, зокрема, вони насичуються розвиненою хроматично-пасажною технікою. Це стало новим словом в еволюції інструмента в оркестрі: Р. Штраус зумів зробити партії валторн в партитурах своїх творів фактично рівнозначними партіям провідних мелодичних інструментів оркестру, наситивши їх віртуозністю та блиском. Він довів універсальність валторни, її здатність до виконання складних інтонаційних і ладогармонічних комплексів та ритмічних фігур. Іноді в одній фразі використовується повний діапазон інструмента, включаючи високий і низький реєстри. Палітра тембрових барв розширюється до крайніх меж, від характерного засурдиненого звучання до потужного *fortissimo* з прийомом *campana in aria*. Раніше всі ці елементи вважалися нехарактерними для оркестрового амплуа валторни; вони долають рамки традицій та істотно змінюють типове експресивно-ліричне звучання інструмента. Однак переконливість і логічність усіх цих нововведень не залишає сумнівів у їхній доцільності, слухачем вони сприймаються природно та є надзвичайно виразними, хоча у виконавців, імовірно, викликають чимало запитань та сумнівів. Р. Штраус користується валторнами різних строїв, і жодні натуральні інструменти не здатні брати участь у його оркестрі. Однак навіть для хроматичних валторн партії інтонаційно є надзвичайно складними.

Попри новаторське в багатьох випадках трактування інструмента¹, Р. Штраус враховує і традиційні семантичні амплуа валторни: в Концерті використані речитативні та сигнальні інтонації (початкова тема).

Отже, виокремимо темброобрази валторни в Концерті для валторни з оркестром № 1 Р. Штрауса в порядку їхньої появи: сигнальний, співучий, ліричний, героїчний, оповідальний, оптимістичний, патетичний, героїчний, лірико-драматичний, тривожний, скерцозний,

¹ Можливо, «співучість» валторни, широта мелодичних ліній, складна техніка переходу з реєстру в реєстр, велика кількість стакато були пов'язані з орієнтуванням митця на виконавський стиль батька – прекрасного валторніста, відомого своїм чудовим звуком і технікою.

святковий, лірико-оповідальний, триумфальний. Усі вони складають комплекс тембробразів, що увиразнюють звуковий образ валторни.

Висновки.

Ріхард Штраус продемонстрував надзвичайну майстерність, надаючи кожному тембру та оркестровій партії індивідуальних рис. Його оркестровий стиль вирізняється яскравістю, барвистістю та винахідливістю. Наслідуючи основні риси оркестру XIX століття, композитор значно розширив виразові можливості валторни, збагативши її образну палітру в дусі романтичного оркестрування. У його партитурах партії всіх інструментів, зокрема й валторн, набувають виняткової яскравості, сили та віртуозності, а головне – спектр їхніх образних функцій значно розширюється. Штраус успадкував ефектний концертний стиль оркестрування від Ріхарда Вагнера, але довів це мистецтво до вищого ступеня віртуозності. Його партитури розраховані на найвищий рівень технічної підготовки виконавців і є своєрідною енциклопедією оркестрових складнощів. Віртуозно володіючи різноманітними прийомами оркестрового письма, композитор постійно знаходить нові колористичні рішення, майстерно групує інструменти або поєднуючи їх у неочікуваних комбінаціях.

Використовуючи складні гармонії, динамічні контрасти і нові техніки гри, Р. Штраус значно розширив коло тембробразів валторни, збагативши, таким чином, звуковий образ інструмента.

Тембр валторни в Концерті № 1 – насичений і теплий, сприяє виразності і глибині звучання, використовується для створення контрастів та передачі різних тембробразів – співочих, ліричних, експресивних, ігрових. Цей твір – приклад новаторського підходу до жанру концерту для валторни.

Валторна в оркестровому стилі Р. Штрауса взаємодіє з іншими інструментами, створюючи контрастні сполучення тембробразів та збагачуючи колорит звучання, наприклад, часто вступає в діалог зі струнними та дерев'яними духовими інструментами. Інтерпретаційні можливості тембру реалізуються композитором у численних прийомах інструментування, як вже усталених у композиторській

практиці, так і авторських; віртуозне новаторське трактування сольної валторнової партії в ранньому концертному творі прокладає шлях до суттєвого переосмислення оркестрового амплуа валторни у зрілих творах композитора.

Перспективи подальших розвідок полягають у дослідженні комплексу тембробразів валторни в різних національних музичних традиціях, історичних та індивідуальних композиторських стилях.

ЛІТЕРАТУРА

- Громченко, В. (2020). *Духове соло в європейській академічній композиторській і виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика)*. Київ-Дніпро: Ліра.
- Каширцев, Р. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття. (Дис. ... д-ра філософії)*. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків.
- Юрко, Х. (2024). Аспекти дослідження тембру в науковому дискурсі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 71, 7–23.
- Adler, S. (2002). *The Study of Orchestration*. New York, London: W. W. Norton & Company, Inc.
- Greene, G. (1978). *Richard Strauss: The Two Concertos for Horn and Orchestra*. (Master's thesis). Butler University. Indianapolis, IN, USA. <https://digitalcommons.butler.edu/grtheses/34>
- Del Mar, N. (1962). *Richard Strauss*. Vol. 1: Critical Commentary on His Life and Works. London: Barrie & Jenkins.
- Gilliam, B. (1999). *The Life of Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kennedy, M. (1999). *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press.

REFERENCES

- Adler, S. (2002). *The Study of Orchestration*. New York, London: W. W. Norton & Company, Inc. [in English].
- Del Mar, N. (1962). *Richard Strauss*. Vol. 1: Critical Commentary on His Life and Works. London: Barrie & Jenkins [in English].
- Gilliam, B. (1999). *The Life of Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].

- Greene, G. (1978). *Richard Strauss: The Two Concertos for Horn and Orchestra*. (Master's thesis). Butler University. Indianapolis, IN, USA. <https://digitalcommons.butler.edu/grtheses/34> [in English].
- Hromchenko, V. (2020). *Wind solo in European academic composer and performer's work of the 20th – early 21st centuries (development trends, specifics, systematics)*. Kyiv-Dnipro: Lira [in Ukrainian].
- Kashirtsev, R. (2021). *Interpretative potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20th century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kennedy, M. (1999). *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Yurko, Kh. (2024). Aspects of timbre research in scientific discourse. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 71, 7–23 [in Ukrainian].

Bai Bowen

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 postgraduate student,
 the Department of Music Theory
 e-mail: 1136842521@qq.com
 ORCID iD: 0000-0002-1804-0970

Timbre images of the French horn in R. Strauss' orchestral style (on the example of Concerto No. 1 for French horn and Orchestra)

Statement of the problem. The concept of timbre image complements the concept of “sound image of an instrument”. Timbre determines the character of the sound, influencing the emotional coloring of intonation. It helps to distinguish instruments and voices of the orchestra, giving the work uniqueness and depth. The French horn is a unique instrument with a rich, warm sound and a wide dynamic range. In solo performance, it is distinguished by its melody and expressiveness, and in an orchestra it complements the harmonic vertical and contours of melodic lines, emphasizing the richness of the ensemble sound. R. Strauss created a unique brilliant concert-orchestral style, the main properties of which are a multi-level score, vivid characteristics of the orchestra groups, and the use of the instrument's maximum capabilities. It is in the context of his orchestral style that it seems appropriate to consider the timbres of the French horn as a component of the instrument's sound image.

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to determine the types of timbre images of the French horn based on their individual manifestations in Concerto No. 1 for French Horn and Orchestra by R. Strauss. The research methodology is based on the application of historical, genre-stylistic, comparative, structural-analytical, and semantic methods. The novelty of the study lies in the compilation of a complex of the French horn timbre moduses.*

Research results and conclusion. *The key features of the use of the horn timbre as a means of forming a sound palette in the orchestral style of R. Strauss (using the example of the Concerto for Horn and Orchestra No. 1) are identified. They are: lyricism and expression (virtuosity); technical complexity; ingenuity in orchestration: the French horn often acts as a bright solo instrument, standing out among others; colorfulness, attention to the coloristic component of musical language; thematic diversity – the use of contrasting material, differing not only in character, but also in style; innovation, the introduction of elements that expand the traditional boundaries of the use of the French horn, including unusual playing techniques and new approaches to orchestral presentation of melody and harmony.*

The timbre images of the French horn in R. Strauss' Concerto No. 1 are: call, singing, lyrical, heroic, narrative, optimistic, pathetic, heroic, lyrical-dramatic, anxious, scherzo, festive, lyrical-narrative, triumphal. All of them make up a complex of timbre images that express the sound image of the French horn.

The French horn in the orchestral style of R. Strauss interacts with other instruments, creating contrasting combinations of timbres and enriching the color of the sound: it often enters into a dialogue with string and woodwind instruments. The interpretative possibilities of the timbre are realized by the composer in numerous instrumentation techniques, both already established in the composer's practice and original; the virtuoso, innovative interpretation of the solo horn part in an early concert work paves the way for a significant rethinking of the orchestral role of the horn in the composer's mature works.

Keywords: *R. Strauss; French horn; sound image of the instrument; timbre; timbre image; orchestral style; concerto for French horn and orchestra.*

Стаття надійшла до редакції 11 лютого 2025 року

УДК 780.646.2.087.1:[792.03:785].071.1Рун(477)(045)

DOI 10.34064/khnum1-74.08

Янжула Дмитро Андрійович

Харківська державна академія культури,
аспірант кафедри теорії та історії музики
e-mail: dimayanzhula@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-7875-3094

**Неакомпанований тромбон
в інструментальному театрі В. Рунчака: аспект діалогізації
у сольному виконавстві**

Композиторська та виконавська творчість для неакомпанованого тромбона досі не привернула до себе достатньої уваги музикознавців, що обумовлює актуальність звернення до неї в цій розвідці. Метою дослідження є осмислення та систематизація способів діалогізації музичної тканини у творах для неакомпанованого тромбона та виявлення шляхів їх реалізації на прикладі творчості В. Рунчака. Вперше в українському музикознавстві розглянуто музику для тромбона без супроводу в аспекті ансамблевої діалогічності на прикладі не дослідженого раніше твору В. Рунчака «Ното ludens VI, пара анекдотів на всім відому тему для тромбона». Уперше виявлено та систематизовано засоби реалізації діалогу у межах однострункової музичної фактури. У статті застосовано комплекс методів дослідження: джерелознавчий, текстологічний, інтонаційно-структурний, семантичний, виконавський. За результатами дослідження узагальнено, що інструментальний театр В. Рунчака – одне із найяскравіших та найоригінальніших явищ у сучасній українській музичній культурі. Зазначено, що композитор сміливо експериментує з нестандартними виконавськими техніками, прийомами звуковидобування і театральними елементами. Виявлено та систематизовано рівні звукової комунікації в однострунковій музичній тканині (музично-виразовий, виконавсько-технічний, семантичний та композиційний), кожен з яких включає низку специфічних засобів втілення діалогічності. Обґрунтовано важливість дослідження композиторської творчості для неакомпанованого тромбона.

Ключові слова: українське музичне мистецтво; неакомпанований тромбон; сольне виконавство; діалогізація в сольному виконавстві; інструментальний театр; творчість для тромбона В. Рунчака.

Постановка проблеми.

Сучасне духове академічне мистецтво характеризується динамічним зверненням композиторів та виконавців до сценічно-одноосібного інструментального соло. Це зумовлено багатьма факторами, серед яких – можливість розкриття самобутніх можливостей одного інструмента й музиканта, експериментальне втілення нових ідей, пошук сучасних засобів виразності, фокусування уваги на семантиці звучання, порівняно невеликий обсяг і тривалість виконання, доступність для слухацького сприйняття, глибша взаємодія з аудиторією і навіть логістичні переваги концертних виступів.

Незважаючи на те, що академічні духові інструменти викликають неабияку зацікавленість композиторів, виконавців та музикознавців, духове соло, а зокрема – проблеми неакомпанованого тромбонового виконавства – одна із найменш досліджених галузей сучасного музикознавства. До того ж, у науковому просторі фактично немає термінологічного розмежування між сольними акомпанованими творами і неакомпанованими¹ композиціями, принаймні стосовно до тромбонового виконавства. Знаходимо лише одиничні спроби вирішення цієї проблеми, наприклад, у дослідженнях В. Громченка (Громченко, 2018, 2020). Сольне тромбонове виконавство без супроводу вивчається музикологами фрагментарно, як правило, у контексті жанрів, стилів, напрямів і течій музичного мистецтва. Загалом більшість нинішніх наукових розвідок присвячено осмисленню тромбона як ансамблевого та оркестрового інструмента. Отже, *актуальність* позначеної проблематики зумовлена недостатнім висвітленням у сучасному музикознавстві композиторської та виконавської творчості для тромбона соло без супроводу.

¹ У пропонованому дослідженні поняття «неакомпанований» використовується для підкреслення одноосібного способу виконання твору, тобто без супроводу. Адже в музикознавстві дефініція «соло» зазвичай трактується так: «Музичний твір для одного виконавця з супроводом або без нього» (Тимків, Подручна, 2017: 236).

Ансамблева діалогічність, яка є питомою ознакою музичного мистецтва в цілому, виступає передумовою важливих здобутків композиторської творчості для духових інструментів. Необхідно зауважити, що *діалогічність* є ключовою художньою складовою сольного духового виконавства, зокрема тромбового, адже вона дає змогу компенсувати відсутність супроводу, насичуючи музичну тканину виразністю, глибиною і створюючи відчуття багаточаровості. Маловивченим в українській музичній науці досі залишається феномен «діалогічної ансамблевої моделі» (термін І. Польської, див.: Польська, 2022: 95) у сфері сольного духового виконавства. Дослідження ансамблевої діалогізації в неакомпанованій тромбовій музиці дозволяє глибше осягнути виконавсько-технічний і художній потенціал інструмента, окреслити шляхи розвитку композиторської творчості для тромбона соло з погляду сучасних тенденцій та новаторських виконавських прийомів, що важливо для створення теорії еволюції тромбона як сольного інструмента.

Творчість Володимира Рунчака є вагомим внеском у розвиток сучасного репертуару для тромбона соло. Унікальна музична мова митця поєднує оригінальні композиторські техніки, глибокі художні задуми та експерименти зі звуковими можливостями інструмента. Досліджуючи темброві можливості тромбона, композитор активно залучає виконавця до сценічного процесу, упроваджуючи елементи інструментального театру. При цьому музична тканина його творів втілює ідею «внутрішнього» діалогу на інтонаційному, ритмічному, динамічному рівнях. Діалогізація в межах одноосібного виконавства збагачує стилістику композиторської мови, сприяючи розширенню художніх і виразних можливостей інструмента. Виконавець стає ніби «*quasi*-ансамблістом», демонструючи поліпластовість звучання поєднанням гри, співу та перкусійних ефектів. Розгляду різних проявів ансамблевої діалогізації та виявленню своєрідності їх втілення в неакомпанованій музиці для тромбона на прикладі «*Homo ludens VI*, пара анекдотів на всім відому тему для тромбона» Володимира Рунчака й присвячено нашу статтю.

Останні дослідження та публікації. Серед наявних наукових праць, які ґрунтовно або побічно розкривають вказану проблематику, можна виділити декілька основоположних напрямів. Зокрема, художньо-виразові та технічні можливості тромбона, тенденції становлення українського тромбонового виконавства розкриваються в дослідженнях Г. Марценюка (2011), А. Міненка (2023). Окремі аспекти тромбонового звучання без супроводу та напрями розвитку сольного музикування вивчали такі науковці, як Я. Садівський (2014) та В. Громченко (2018; 2020). Монографія В. Громченка нині представляє найбільш повний всебічний аналіз феномена інструментального соло саме у сфері духового професійного, композиторського й виконавського, мистецтва. Науковець одним з перших здійснив термінологічне розмежування сценічно-одноосібного тромбонового виконавства, виокремивши сольну музику для тромбона в супроводі фортепіано та композиції для тромбона без акомпанементу.

Головні положення щодо діалогізації в сольному виконавстві викладено в наукових розробках І. Польської (2000; 2022). Дослідниця окреслює механізми та процеси діалогізації сольного музичного виконавства, визначаючи притаманні йому ансамблеві властивості. Зазначимо, що наукові відкриття І. Польської є методологічною основою наведеної статті.

В українському музикознавстві інструментальний театр та його прояви досліджують А. Приходько (2013), С. Горохівська (2011), О. Берегова (2018). Зокрема, О. Берегова пропонує власну класифікацію зразків українського інструментального театру, яка базується на кількісному показнику виконавців. Чимало сучасної наукової літератури присвячено характеристиці творчості В. Рунчака для духових інструментів, серед них статті М. Баланка (2010), С. Горохівської (2011), А. Міненка (2023), І. Палійчук (2022).

Метою цього дослідження є осмислення й систематизація способів діалогізації музичної тканини у творах для неакомпанованого тромбона та виявлення шляхів їх реалізації на прикладі композиторської творчості В. Рунчака.

Методологія дослідження. У процесі розкриття вказаної проблематики для досягнення поставленої мети було використано такі методологічні підходи: *джерелознавчий* – для аналізу музикознавчих праць, що стосуються сольного тромбового виконавства, традицій інструментального театру, композиторської творчості В. Рунчака для духових інструментів; *текстологічний* – для вивчення нотного тексту з погляду використання специфічних прийомів звуковидобування, артикуляції, новаторських тембрових та регістрових співвідношень; *інтонаційно-структурний* – для детального аналізу композиційної будови музичного твору з точки зору діалогічних аспектів, розвитку тематизму та драматургічної концепції; *семантичний* – для тлумачення смислового навантаження виконавських прийомів, елементів інструментального театру та їх ролі в загальній концепції; *виконавський* – для дослідження специфіки прийомів та способів гри для цілісного тлумачення художньо-образного контексту й розуміння авторського задуму.

Наукова новизна пропонованої розвідки полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві розглянуто музику для неакомпанованого тромбона в аспекті ансамблевої діалогічності, що є важливим внеском у дослідницький фонд академічної духової музично-виконавської практики. Крім цього, оригінальність публікації полягає в недостатньому науковому висвітленні специфіки тромбона в сольному одноосібному виконавстві. Новим є здійснений у статті комплексний аналіз твору «*Homo ludens VI*, пара анекдотів на всім відому тему для тромбона» В. Рунчака, унаслідок чого вперше виявлено та систематизовано засоби реалізації діалогу в межах одноголосної музичної тканини.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Музика для неакомпанованого тромбона зазнала істотного еволюційного розвитку, розпочавши своє становлення з поодиноких спроб та досягнувши рівня значущого напрямку в нинішньому тромбовому виконавстві. Починаючи із середини ХХ століття, композитори активно досліджують темброві можливості тромбона соло

без супроводу, таким чином руйнуючи стереотипи щодо його панівного функціонування як суто оркестрового чи ансамблевого інструмента. Відсутність звичного супроводу спонукає композиторів і виконавців знаходити нові виразові засоби, що сприяє розширенню меж традиційного уявлення про сольне інструментальне виконавство. Тромбонове сольне музикування нині переконливо свідчить про те, що навіть одноголосне звучання може бути самодостатнім, відтворюючи ліричні, експресивні, гумористичні чи драматичні образи без акомпанементу. Отже, галузь сольної тромбової музики є вдалим середовищем для втілення інноваційних композиторських ідей, розширення виразових можливостей інструмента та синергії з іншими видами мистецтв, що зумовлює її актуальність як сфери творчого самовираження композиторів і виконавців, гідної уваги музикознавців і слухачів. У зв'язку із цим В. Громченко зазначає: «Духове соло, являючи собою сценічно-індивідуальний художній процес без будь-якого супроводу (аккомпанементу), характеризується значною творчою свободою, що виявляється в широті трактування ідейно-образного змісту твору, ... максимальності градацій засобів виразності з підкресленням темброво-колеристичної інструментальної специфіки, а також у яскравій тенденції до синтезу мистецтв (хореографія, театралізація)» (Громченко, 2018: 30).

Вважаємо за доцільне першочергово зупинитися на термінологічному уточненні поняття «діалогізація». Передусім розглянемо наукові погляди деяких музикознавців. Вивчаючи специфіку втілення діалогічного та ігрового принципів у скрипкових концертах ХХ століття, Л. Скрипнік указує на те, що «принцип діалогу пов'язаний в основному з рівнем фактури та архітектоніки і проявляє себе за допомогою будь-якого співставлення, суперечки, перегукувань тощо» (Скрипнік, 2009: 14). Поняття «діалогічність» трактується дослідницею як «ідеальний за своєю природою об'єкт, що створюється як підсумковий результат взаємної дії у певних умовах деяких сторін художньої людської діяльності» (там само: 6). Водночас Н. Харандюк влучно зауважує, що «поряд із категорією “діалог”

у науковому середовищі використовують поняття, які відображають властивості діалогічної взаємодії чи характеризують прояви діалогу на рівні мислення, пізнання, тексту художнього твору і т. д. Це, зокрема, поняття – діалогічність, діалогізм, діалогізація, діалогізування» (Харандюк, 2013: 199–200). Учені одностайні в тому, що не існує єдиного підходу щодо визначення цих понять. Виділяючи способи прояву діалогічності, Н. Харандюк зазначає, що цей феномен «має місце і в музичній мові (як у вокальній, так і в інструментальній партії) і може виявлятися на рівні її окремих елементів (мелодики, гармонії, фактури тощо)» (там само: 200). Поняття «діалогізація» музикознавиця трактує як «наповнення тексту елементами, здатними вступати у взаємодію (або тими, які відображають процес взаємодії, закладений у вербальному тексті)» (там само). Для уникнення термінологічної неоднозначності в контексті пропонуваного дослідження необхідно розмежовувати поняття «діалогічність» і «діалогізація». Попри очевидну спорідненість, визначальною є відмінність їх функцій. Так, діалогізація в сольному виконавстві – це способи створення композитором чи виконавцем ансамблевої взаємодії між елементами музичної тканини. Натомість діалогічність – це властивість музичного твору, яка є результатом взаємодії голосів чи елементів. Тобто обидва поняття доповнюють одне одного, адже діалогізація формує діалогічність, а діалогічність є результатом діалогізації. Цим пояснюється синонімічне вживання цих дефініцій. З огляду на проблематику пропонованої статті, більш влучним терміном є поняття діалогізації, адже воно передбачає засоби підкреслення взаємодії між голосами на різних рівнях – тембральному, динамічному, ритмічному, реєстровому тощо.

Необхідно зазначити, що вихідним положенням нашої статті є твердження І. Польської: «Ознаки ансамблевості й діалогічності певною мірою притаманні й сольному музичному виконавству» (Польська, 2022: 94). За словами дослідниці, «за зовнішньою монологічністю виконавського процесу приховується внутрішній діалог, який відбувається на рівні психіки та моторики самого виконавця»

(там само: 95). Перш за все відзначимо, що традиційне розуміння ансамблевості в цьому випадку значно розширюється. Утім навіть якщо твір написаний для одного інструмента, зокрема тромбона, елементи ансамблевості, діалогу чи поліфонічні прийоми будуть так само природними для нього. У сольній музичній практиці ансамблева модель виступає в завуальованому вигляді, тому такий різновид виконавства І. Польська визначає як мікроансамбль. Передусім сам виконавець-тромбоніст створює ілюзію діалогу між різними голосами (партіями), що вимагає від нього високої технічної та виразної майстерності. Таким чином, поняття діалогізації в сольному виконавстві ми трактуємо як сукупність засобів і прийомів, які в межах одноголосної фактури створюють взаємодію між уявними музичними партіями.

Як уже зазначалося, запропонована стаття є спробою виявлення і структурування проявів діалогічних співвідношень у сольній музиці для тромбона без супроводу на прикладі творчості одного з найвідоміших сучасних українських композиторів, Володимира Рунчака – автора численних симфонічних, вокальних, інструментальних та хорових творів для різних виконавських складів. Творчий доробок митця вирізняється експериментальністю, жанровою багатогранністю й використанням найсучасніших музично-виразових засобів. Його композиції звучать на українських та міжнародних фестивалях і конкурсах, викликаючи інтерес як слухачів, так і науковців. Композиторська творчість В. Рунчака є достатньо вивченою в музикознавстві. Однак опуси для тромбона соло без супроводу ще не отримали ґрунтового теоретичного осмислення в науковому дискурсі.

За словами А. Приходько, «жанр інструментального театру, як показує практика, впевнено ввійшов до сучасного композиторського і виконавського арсеналу» (Приходько, 2013: 101). Творчість В. Рунчака не є винятком. Композитор активно інтегрує елементи інструментального театру в художніх задумах своїх творів. О. Берегова наголошує, що інструментальний театр для В. Рунчака – це засіб привернути увагу до соціальних проблем. «Епатажне дійство інструментального

театру розраховане на комунікацію з глядачами, а провокаційні дії покликані вплинути на інертність сприйняття публіки, яка звикла до формату звичайного академічного концерту» (там само: 100).

Звертаючись до поняття інструментального театру, необхідно виділити його ключові ознаки. Зокрема, А. Приходько вказує на багатогранність цього явища, визначаючи його як «створення певного сценічного дійства із залученням музичних інструментів, засноване на цілісному сприйнятті музичного твору, до складу якого входять не тільки музичні звуки, але й шуми, а також дії виконавців під час виконання твору» (Приходько, 2013: 96). Серед головних тенденцій розвитку інструментального театру О. Берегова виокремлює вокалізацію, вербалізацію та візуалізацію виконавського процесу (Берегова, 2018: 102–103), що підкреслює його синтетичну природу, розширюючи межі традиційного музичного виконавства. Ці ознаки яскраво проявляються у циклі В. Рунчака «*Homo ludens*»², зокрема в його шостій п'єсі для тромбона соло – «*Homo ludens VI*, пара анекдотів на всім відому тему для тромбона». Переважна більшість цих мініатюр має концертно-сценічне призначення, адже вони активно інтегрують риси інструментального театру. За словами автора, «виконавець, окрім гри на інструменті, також є якимось *quasi*-театральним персонажем» (Чеботар, 2024).

У цьому аспекті важливою є думка В. Громченка щодо відкритості духового соло до синтезу з іншими видами мистецтв. Науковець зауважує: «Потенційно-творча відкритість духового соло до взаємодії з різними видами мистецтва, насамперед сценічною хореографією й театралізацією музично-художнього творчого акту, розширюють спектр естетичної контактності виконавця зі слухачами, що відбувається саме через активізацію індивідуально-особистісного тлумачення твору солістом» (Громченко, 2018: 28). Творчість В. Рунчака, зокрема «*Homo ludens VI*, пара анекдотів на всім відому тему для тромбона»,

² Цикл «*Homo ludens*» В. Рунчака – це 11 віртуозних п'єс (мініатюр) для різних духових інструментів соло, які написані у 1991–2018 роках.

демонструє особистісне трактування музичного матеріалу. Виконавець унаслідок міжмистецького синтезу створює нові рівні естетичної взаємодії зі слухачами. Схожими є узагальнення А. Міненка щодо сучасного тромбонового виконавства. На думку науковця, «кількість написаних творів з “нетрадиційними” виразовими засобами та їх популярність вимагає від сучасного тромбоніста-професіонала володіння набагато більшим арсеналом штрихів, ширшим діапазоном, більшою динамічною градацією в порівнянні з музикантам минулого. Також важливо розуміти, що відтепер елементи театральності вважаються важливим елементом гри і присутні в арсеналі сучасних музикантів» (Міненко, 2023: 55).

Композицію «*Homo ludens* VI, пара анекдотів на всім відому тему для тром-бона» було створено у 2005 році. Назва циклу й усіх п'єс у цілому асоціюється з однойменною збіркою нідерландського історика культури Й. Хейзинги. Наукова концепція книги обґрунтовує думку про те, що гра як об'єкт мислення є основою людської культури. В. Рунчак для свого задуму використовує етимологічне тлумачення назви, відповідно до якого «*homo ludens*» – людина, що грає на музичному інструменті, виконавець (Гессе, 2014). Відповідно до жанрової класифікації О. Берегової, «*Homo ludens* VI, ...» В. Рунчака можна ототожнити з інструментальним моноспектаклем. Музикознавиця стверджує: «Відмінними рисами цього жанрового різновиду є відсутність складних сюжетів і конфліктів, а часто й узагалі змісту, помітним є намагання авторів створити характеристики вдуманих персонажів, розкрити один чи кілька протилежних емоційних станів або змалювати одну невелику за часом сценку з наскрізним розвитком» (Берегова, 2018: 103). У результаті цього основна увага зосереджується на образній деталізації та емоційній виразності драматургії. Такий підхід дає необмежені можливості для експериментів із музично-виразовими засобами.

Драматургія розглядуваного двочастинного твору будується на взаємодії різних типів викладу музичного матеріалу – інструментального, вербального, шумового. «*Homo ludens* VI, пара анекдотів

на всім відому тему для тромбона» – це різнобічна портретна характеристика тромбоніста-соліста, який у гротескній формі ніби описує епізоди-подроблиці свого творчого життя. Для відображення емоційної глибини музиканта, осмислення його внутрішніх прагнень та демонстрації художньо-виконавських можливостей інструмента композитор використовує широкий спектр прийомів і засобів виразності. Наприклад, багатогранність звучання тромбона соло досягається за допомогою використання прийомів *glissando*, *frullato*, мультифоніки, звуків без чітко визначеної висоти, репетитивної техніки тощо. Візуальний чинник посилюється завдяки чергуванню сольних тромбових епізодів із елементами акторської гри, серед яких – удари ногою по підлозі, вигуки без інструмента, демонстративне зливання конденсату, клацання язиком. Утілюючи іронічну сутність авторського задуму, музикант одночасно розкривається як інструменталіст, актор та співавтор³, що потребує високої технічної майстерності й артистизму. Водночас комічна назва твору протиставляється складній віртуозній партії виконавця, таким чином репрезентуючи одну з концепцій гри Й. Хейзинги, згідно з якою «однією з найважливіших ознак гри є напруження; саме ця ознака надає грі той чи інший естетичний зміст, оскільки напруження гри випробовує сили гравця» (Шейко, 2012: 254). Драматургічна концепція твору В. Рунчака будується за принципом наростання загального напруження, як емоційного, так і фізичного, що передбачає витривалість виконавця, позаяк відбувається ускладнення виконавських прийомів, досягаючи кульмінації наприкінці віртуозної II частини твору.

Принципи діалогізації визначають не лише загальну композицію розглядуваного твору, але й способи організації музичного матеріалу, форми викладу, прийоми розвитку тематизму та виконавсько-технічні

³ Композитор надає солісту змогу для імпровізації (див. авторську ремарку – «*12 – імпровізація виконавця на межі / чергуванні прийомів гри *10 і *11»).

засоби. Отже, розглянемо докладніше методи створення ансамблевої діалогічності в композиції «*Homo ludens VI*, пара анекдотів на всім відому тему для тромбона» В. Рунчака.

Перша частина твору розпочинається чотиритактовим вступом, який нагадує «розминку» виконавця перед початком свого робочого дня (див. *Нотний приклад 1*). Музикант ніби «випробовує» технічні можливості інструмента, демонструючи у кожному такті новий виконавський прийом: 1) спів без мундштука; 2) спів у мундштук; 3) спів і гра попередньої ноти (мундштук у тромбоні); 4) спів у інструмент (мундштук у тромбоні) у терцієвому сполученні з грою⁴ з подальшим низхідним *glissando* в обох голосах. До того ж, кожен тривалий звук (половинна з крапкою) виконується в різній динамічній градації (*f-p*; *f-mp*; *mf-molto*; *f-crescendo*). Така демонстрація майже третини усіх задіяних прийомів звуковидобування вже на початку твору сприяє втіленню авторського задуму, створюючи дещо комічний ефект.

Нотний приклад 1. В. Рунчак «*Homo ludens VI*», *mm. 1–4*.

trb. $\text{♩} = 60$

f (p) *f (mp)* *mf* *molto* *f*

*1 *2 *3 *frull.* *5 *ord.*

gliss. *gliss.*

Центральний розділ I частини розпочинається висхідною квартовою поспівкою, яка є інтонаційно-ритмічною основою всього твору. Початковий виклад музичного матеріалу має структуру дроблення

⁴ Мультифоніка – виконавський прийом, який базується на одночасному відтворенні двох звуків, один з яких виконується на інструменті, другий – відтворюється голосом.

із замкненням, що нагадує живу людську розмову у швидкому темпі із періодичними зупинками. Чергування різних артикуляційних засобів (*legato-staccato*) на коротких проміжках музичної тканини підсилює враження гротесковості. Незабаром у гру «вступає» «другий учасник» музикування (назвемо його «ансамбліст») – голос виконавця (див. *Нотний приклад 2*).

Нотний приклад 2. В. Рунчак «*Homo ludens VI*», *mm.* 23–24.

23

*6

ta - ga - ta - ga - ta

play

sf

sf

Так виникає діалогізація музичної тканини, яка являє собою чергування гри на інструменті і співу без інструмента. Зазначимо, що партія «ансамбліста» максимально наближена до інструментального звучання, адже відтворює всі інструментальні прийоми гри, зокрема *frullato*, *glissando*, *legato*, *staccato*, динамічні контрасти.

Кульмінація I частини досягається інтенсивним розвитком тематичного матеріалу на коротких відтинках музичної тканини. Поступово відбувається інтенсивна фрагментація та ущільнення фактури шляхом швидкого переходу між «партіями» – звучанням тромбона і співом без інструмента (див. *Нотний приклад 3*).

Нотний приклад 3. В. Рунчак «*Homo ludens VI*», *mm.* 38–41.

38

ta ta ta

gliss.

sf *poco*

sf

sf

sf

Стиснення часового простору здійснюється шляхом різкої зміни метра (6/4, 4/4), а також подрібнення тривалостей – сегментації ритмічної групи між партіями інструмента й голосу – тріоль у партії інструмента, середній звук якої відтворюється голосом. Такий прийом є очевидним проявом діалогізації музичної тканини на тембровому рівні. З огляду на це, слухним вважаємо спостереження В. Громченка: «...найсамобутнішою, найсвоєріднішою ознакою композицій академічного соло є максимальна можливість глибинного проникнення в темброву природу, звукову сутність інструмента» (Громченко, 2018: 29). Тобто звучання інструментального соло дає змогу втілення витончених темброво-колористичних відтінків, чим вправно оперує композитор. Інтенсифікація музичного тематизму створюється В. Рунчаком також і за допомогою використання прийому *glissando*, який почергово звучить у різних тембрах (інструмент – голос). Зазначимо, що завдяки пластичності інтонації, емоційній багатогранності і тембровій яскравості *glissando* є універсальним засобом для створення комічних образів чи ситуацій.

Взаємодія різних способів звуковидобування, зокрема, зіставлення гри та ударів по мундштуку, збагачується і взаємодією контрастних ритмічних фігур (див. *Нотний приклад 4*).

Нотний приклад 4. В. Рунчак «*Homo ludens VI*», тт. 47–48.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in 7/4 time and the bottom staff is in 4/4 time. The notation includes various rhythmic figures, including a triplet in the top staff and a glissando in the bottom staff. Dynamics markings include *sf* and *sf*.

Подібний метод створює «ілюзію багатоголосся» та є проявом діалогізації в музично-виразовому та семантичному аспектах. Тут прослідковуємо зіставлення рівних восьмих тривалостей у партії

тромбона в низькому регістрі і синкопованого ритму, який відтворюється ударами долоні по мундштуку. Такий контраст між регулярним, стабільним і невимушеним синкопованим ритмом, що додатково підкреслюється тембровим контрастом, нагадує спілкування типу «запитання-відповідь» і викликає семантичні асоціації з легким танцювальним музикуванням. Нерівномірний метр створює відчуття нестабільності. Акценти на сильних долях додають несподіванки, що символізує гротесковість. Низький серйозний регістр тромбона і розкуте «ритмічне награвання» ударами по мундштуку сприймається як пародія і викликає посмішку.

Наприкінці основного розділу I частини діалогізація втрачає свій яскраво виражений характер (див. *Нотний приклад 5*). Однак партії соліста й ансамбліста продовжують взаємодіяти, зливаючись у єдине ціле в межах однієї фрази.

Нотний приклад 5. В. Рунчак «*Homo ludens VI*», тт. 59–60.

The image shows a musical score for two instruments, likely Trombone and Bassoon, in measures 59 and 60. The score is written in 3/4 time and has a key signature of one flat. Measure 59 is marked with a '5' and a 'play' instruction. Measure 60 includes 'gliss.' markings and a 'molto' dynamic marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Незважаючи на тембровий контраст інструмента і голосу, стрибкоподібна мелодична лінія тут звучить неподільно завдяки фразовим лігам. Змінність настрою, контраст тембрів, *glissando* наприкінці створюють загальну атмосферу гротесковості.

Функцію зв'язки-переходу до каденції виконує двотактовий епізод, який побудований на одному лише прийомі – *glissando* (див. *Нотний приклад 6*). Цей фрагмент найповніше розкриває темброву і технічну специфіку тромбона, виконуючи функцію художньої домінанти заключного розділу. Залучення крайніх виконавських регістрів у *glissando* створює масштабний звуковий простір, посилює експресію

музичного висловлювання та сприяє розкриттю емоційної глибини інструмента. Відзначимо, що пронизливе звучання тромбона у верхньому регістрі і занадто важке в нижньому створює враження комедійної карикатурності. Натомість деталізація динамічних відтінків ще більше підкреслює виразність цього епізоду.

Нотний приклад 6. В. Рунчак «Homo ludens VI», mm. 65–66.

Senza metro improvvisato

65

gliss. lento

gliss. lento

gliss. lento

gliss. lento

lunga

gliss. lento

gliss. allegro

gliss. presto

pp < *poco* < *più* < *molto* < *fff possibile*

Ще одним художнім прийомом імітації ансамблевої взаємодії у творі В. Рунчака є спосіб «доспівування» мелодичної лінії тромбона (див. *Нотний приклад 7*). Унаслідок інтонування голосом у техніці *tortorando* останньої ноти партії тромбона створюється ілюзія післязвуччя.

Нотний приклад 7. В. Рунчак «Homo ludens VI», mm. 71–73.

71 ♩ = 63

fff

3

senza dim.

*5 *mp*

M...

Такий стереофонічний ефект робить звучання більш віддаленим. Додатково цьому сприяє контрастна динаміка *fff-mp*. Можна

припустити, що в такій розміреній, речитативній темі цей прийом сприймається як відлуння думок виконавця або як натяк на незавершеність звучання його музики.

Зауважимо, що у розглядуваному творі В. Рунчак демонструє різноманіття динамічних нюансів (див. *Нотні приклади 6, 7*). Так, спостерігаємо постійне контрастне зіставлення *mp-f* на малих проміжках музичного тексту. Крім цього, провідне значення відіграє агогіка, яка не лише підкреслює артикуляцію та темброву виразність, а й є важливим засобом для створення виконавцем індивідуального інтерпретаційного рішення. Унаслідок цього композитор урізноманітнює арсенал виразових засобів, створюючи нові звукові образи та поглиблюючи межі семантичного наповнення твору.

Наприкінці I частини композитор застосовує спосіб гри із сурдиною, яка, змінюючи тембр інструмента, додає звучанню відчуття віддаленості і приглушеності. У результаті цей прийом не лише створює ефект акустичної гри з простором, але й має семантичну значимість. Приглушений звук тромбона у цьому контексті символізує поступове згасання енергії виконавця, натякаючи на перехід до іншої емоційно-образної сфери твору.

II частина «*Homo ludens VI*» містить чотири розділи, кожен з яких складається з низки епізодів. Взаємодія різних виконавських прийомів та музично-виразових засобів поглиблює комічність і гротескність задуму автора. Приглушений звук тромбона (*con sord.*) на фоні ритмічних ударів ногою четвертними тривалостями у першому розділі створює відчуття невимушеної простоти, навіть легкої танцювальності (див. *Нотний приклад 8*). Акцентна ритміка, підкреслена динамічними контрастами (*sf-mp*), підсилює це сприйняття. Виконавець-соліст створює ілюзію багаточаровості звукової фактури.

Зазначимо, що в основі II частини лежить інтонаційно-ритмічний мотив із початковою низхідною квартою, який бере витoki з теми I частини. У процесі розвитку він неодноразово повторюється, набуваючи нової інтонаційної характеристики. На початку твору ця тема

викладається фрагментовано, хоча й відрізняється ритмічністю й динамічним характером.

Нотний приклад 8. В. Рунчак «Homo ludens VI», тт. 86–87.

86 $\text{♩} = 90$
senza sord.

sfmp sfmp sfmp sf

**8* *sempre*

mp

У II частині відбувається своєрідне «проростання» ініціального мотиву в новому контексті. Завдяки артикуляційним акцентам він є більш рухливим і пластичним у ритмічному аспекті, на який побічно вплинули типові джазові ритмоформули. Але, на відміну від останніх, тут вбачаємо стабільне ритмічне оформлення восьмими тривалостями, тоді як акцентність створюється лише артикуляційними засобами. Така трансформація початкового інтонаційно-ритмічного мотиву сприяє єдності загальної структури розглядуваного твору. Подібний підхід ілюструє композиційний аспект діалогізації музичної тканини.

Варто зауважити, що у II частині автор активніше демонструє технічні можливості інструмента, збагачуючи темброву палітру твору. У результаті меншою мірою проявляється діалогізація, поступаючись місцем демонстрації різноманітності звучання. Крім того, інструментальна партія стає простором для пошуку нових динамічних, артикуляційних і тембрових ефектів. Так, у другому розділі характер звучання суттєво змінюється завдяки використанню виразних артикуляційних акцентів (*legato*, *staccato*, *sforzando*), технічних прийомів (*glissando*, *frullato*), репетитивної техніки, динамічних контрастів. До того ж, автор активно експериментує з різними шумовими прийомами, зокрема застосовує шум від видихання і вдихання повітря

в інструмент та без інструмента, удари долонею по мундштуку, клацання язиком, крик без інструмента. Як наслідок, музична тканина сприймається більш фрагментовано, а діалог між «партіями» перетворюється на серію темброво-артикуляційних звукових барв, які, швидше за все, виконують роль демонстрації звукового потенціалу інструмента. Це в черговий раз свідчить про неймовірне багатство технічних можливостей тромбона навіть у межах одноголосного звучання.

Заключний третій розділ II частини є своєрідною кульмінацією технічного і художнього задуму композитора, адже тут у максимальній концентрації представлені всі використовувані раніше прийоми. Розширена палітра звукових ефектів (спів, вигуки, удари, шуми), раптові зміни артикуляції, темброві і динамічні контрасти підсилюють напругу та гротесковість авторської ідеї, тому відчуття внутрішнього діалогу не згасає до самого завершення твору. Використання строкатого розмаїття оригінальних прийомів, які змінюються майже в кожному такті, досягає максимальної інтенсивності. У цьому розділі композитор інтегрує всі раніше задіяні прийоми, додаючи до них імпровізацію виконавця на з'єднанні або чергуванні прийомів гри та, насамкінець, – демонстративний злив клапаном конденсату, що гіперболізовано позначає втому виконавця. Показово, що в нотному тексті В. Рунчак дає детальні текстові інструкції, указуючи на спосіб виконання кожного прийому, втім зберігаючи свободу музиканта. Про це свідчать такі авторські уточнення, як «*any comfortable note*» або «*improvisation on uniting techniques*».

Зауважимо, що в заключному третьому розділі (*Largo*) звучання тромбона втрачає значення провідного голосу, адже композитор зосереджує увагу на театральному аспекті задуму. Виконавець виступає більше в ролі актора, який створює сценічний перформанс.

Отже, «*Homo ludens VI*, пара анекдотів на всім відому тему для тромбона» В. Рунчака яскраво свідчить про те, що віртуозні можливості виконавця на тромбоні є фактично необмеженими. Цей інструмент з потужним, виразним звучанням має насичений тембр як у середньому, так і в нижньому та верхньому регістрах. На тромбоні

можливі будь-які градації звуку. Ансамблева діалогізація у сольному тромбовому музикуванні є важливим засобом для розширення виразних можливостей інструмента. Створення ефекту ансамблевого звучання через активну взаємодію між різними елементами, співвідношення ритмічних, мелодичних і тембрових контрастів дозволяє досягти об'ємності звучання в межах одноосібного виконавства і сприяє розкриттю виконавського потенціалу тромбона як сольного інструмента.

Узагальнюючи викладені вище спостереження, зазначимо, що діалогізація в неакомпанованій музиці для тромбона здійснюється за допомогою різноманітних музично-виразових засобів та прийомів. Їх можна систематизувати відповідно до основних аспектів взаємодії, які виникають між голосами музичної тканини. Зокрема, у творі В. Рунчака виділяємо такі рівні звукової комунікації: музично-виразовий, виконавсько-технічний, семантичний та композиційний. Кожен з них містить низку засобів або прийомів, які забезпечують діалогічну взаємодію. Далі зупинимося на кожному з них окремо.

- **Музично-виразова взаємодія** здійснюється завдяки таким засобам, як ритм, тембр, регістр і динаміка. До прикладу, композитор застосовує співвідношення неподібних ритмічних малюнків у різних голосах. Темброва взаємодія досягається, як правило, за допомогою різних способів виконання, зокрема: чергування гри на тромбоні і співу без інструмента (співу в інструмент або ударів долонею по мундштуку), чергування співу без інструмента та ударів, співу в інструмент та шуму від вдиху та видиху повітря, співу в інструмент та співу без інструмента.

- **Виконавсько-технічна взаємодія** забезпечується артикуляційними засобами (*staccato*, *legato*, *sforzando*) та прийомами гри (*glissando*, *frullato*, мультифоніка). Наприклад, фрази *legato* можуть контрастувати з різними акцентами (*sforzando*), підкреслюючи емоційні зміни в музиці. Разом із цим, одночасне видобування двох звуків створює враження багатошарової фактури.

• **Семантична взаємодія** втілюється за допомогою *асоціативних*⁵ (діалог гри та співу в межах однієї фрази; темброве спілкування партій типу «запитання–відповідь»; чергування музичних та театральних ефектів) і *просторових* чинників («доспівування» голосом інструментальної партії; протиставлення гри *ordinary* та *con sordino*).

• **Композиційна взаємодія** реалізується внаслідок трансформації та повторення одного ритмомотиву протягом твору.

Усі описані спостереження щодо способів створення діалогізації в одноголосній сольній тромбовій музиці можна представити у вигляді таблиці (див. *Таблицю 1*).

Висновки.

Неакомпанована музика для тромбона сьогодні репрезентує надзвичайно різноманітні виконавсько-технічні та художньо-естетичні можливості. Широкий тембровий спектр інструмента дає змогу композиторам створювати оригінальні звукові образи та збагачувати його звуковиражальні можливості за допомогою інноваційних прийомів гри.

Інструментальний театр у композиторській творчості В. Рунчака вирізняється як одне із найяскравіших та найоригінальніших явищ сучасної української музичної культури. У процесі дослідження з'ясовано, що композитор сміливо експериментує з нестандартними виконавськими техніками, прийомами звуковидобування й театральними елементами, розширюючи межі традиційного тромбового музикування. У його творах виконавець-музикант перетворюється на універсального артиста, який грає на інструменті, виконує сценічні дії та взаємодіє зі слухачами. «*Homo ludens VI*, пара анекдотів на всім відому тему для тромбона» – самобутній твір, який демонструє майже весь арсенал виконавських прийомів гри на тромбоні, потребує від музиканта неабиякої технічної вправності та інтерпретаційної свободи.

⁵ У контексті пропонованого дослідження поняття «асоціативна взаємодія» означає тип музичної комунікації, при якому діалог між різними елементами музичної тканини (інтонаціями, тембрами, ритмами) викликає певні приховані або явні семантичні асоціації.

Виявлено, що сучасним опусам для неакомпанованого тромбона загалом значною мірою притаманні риси ансамблевості і діалогічності. Діалогізація в одноголосній фактурі – прийом, який створює відчуття багатшаровості й об'ємності, впливаючи на слухача через музичні образи та певні семантичні асоціації. Це потребує від музиканта глибокого естетичного сприйняття й абсолютного розуміння структури музичної тканини для створення ілюзії ансамблевої взаємодії декількох голосів. Результати здійсненого дослідження свідчать про те, що діалогізація в музиці для неакомпанованого тромбона здійснюється за допомогою різноманітних музично-виразових засобів та прийомів, створюючи багаторівневу звукову комунікацію. З огляду на виявлені аспекти взаємодії між елементами музичної тканини, здійснено систематизацію чинників, які забезпечують процес діалогізації. Серед них виділено такі категорії: музично-виразова естетика (ритм, тембр, регістр, динаміка), виконавсько-технічні можливості тромбона, семантичні конотації звукового сприйняття і композиційна структура твору.

Таким чином, музика для неакомпанованого тромбона – галузь музикознавства, яка потребує ґрунтовного вивчення, адже нині ця сфера фактично зовсім недосліджена.

Перспектива дослідження. Подібні наукові розвідки сприяють цілісному осмисленню сучасної виконавської і композиторської тромбонової творчості, глибшому розумінню новаторських виконавських технік та розкриттю нових виразових можливостей неакомпанованого тромбона. Серед перспективних векторів дослідження можна виділити такі: систематизація новаторських виконавських прийомів у сольній музиці для тромбона; аналіз семантичного значення нетрадиційних прийомів гри; подальше вивчення діалогізації музичної тканини в неакомпанованій тромбонової музиці на прикладі творів українських композиторів; аналіз творчості В. Рунчака для духових інструментів; глибше опрацювання тенденцій розвитку українського інструментального театру в тромбонової музиці.

Таблиця 1. Способи діалогізації в неакомпанованій музиці для тромбона.

Аспекти взаємодії	Музичні засоби та прийоми	Засоби втілення	Приклади в нотному тексті
Музично-виразовий	Ритм	співставлення різних ритмічних малюнків	I ч. тт. 47-48 II ч. тт. 152-155, 156-158, 191-201
		імпровізація вдиху і видиху	I ч. тт. 180-181
	Тембр	чергування гри на тромбоні і співу без інструмента	I ч. т. 23; тт. 34-35
		чергування гри на тромбоні і співу в інструмент	I ч. тт. 39-41; 55-56; тт. 72-73
		чергування гри на тромбоні і ударів долонею по мундштуку	I ч. тт. 46-50
		чергування співу без інструмента та ударів долонею по мундштуку	II ч. т. 193
		поєднання співу в інструмент і шуму від вдиху і видиху повітря	II ч. т. 199
	чергування співу в інструмент і співу без інструмента	I ч. тт. 33-35; II ч. 195-202	
Регістр	раптова зміна висоти звучання	I ч. тт. 25-26, т. 34; II ч. тт. 100-101	
Динаміка	контрастна зміна гучності за короткий час	I ч. тт. 71-73; II ч. тт. 180-181	
Виконавсько-технічний	Артикуляція	чергування <i>staccato</i> та <i>legato</i> , <i>sforzando</i>	I ч. т. 53, 55 II ч. т. 112
	Прийоми гри	<i>Glissando</i>	I ч. тт. 65-66
		чергування <i>frullato</i> та <i>ordinary</i>	I ч. т. 26; 99-100
Семантичний	Асоціативна взаємодія	діалог гри та співу у межах однієї фрази, що втілює змістовну єдність	I ч. т. 59-60
		темброве спілкування партій типу «запитання-відповідь»	I ч. тт. 25-28
		чергування музичних і театральних елементів	I ч. тт. 46-51; II ч. тт. 184-189; 192-195
	Просторовість	«доспівування» голосом інтонації тромбона («ефект еха»)	I ч. тт. 72-73
		протиставлення гри <i>ordinary</i> та <i>con sordino</i>	I ч. тт. 76-78

ЛІТЕРАТУРА

- Баланко, М. (2010). Труба в інструментальному театрі Володимира Рунчака. *Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство*, 34, 24–32.
- Берегова, О. М. (2018). Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*, 14, 102–108. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.102-108>.
- Гессе, Г. (2014). *Гра в бісер*. (Пер. з нім. Є. О. Поповича). Харків: Фоліо.
- Горохівська, С. (2011). Інструментальний театр у творчості українських композиторів (В. Рунчака, С. Зажитька, М. Шоренкова). *Українське музикознавство*, 37, 189–204.
- Громченко, В. В. (2018). Духове соло в контексті музично-виконавської герменевтики (педагогічний аспект). *Культура України*, 61, 24–31. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.03>.
- Громченко, В. В. (2020). *Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ–початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика)*. Київ-Дніпро: Ліра.
- Марценюк, Г. П. (2011). *Етапи становлення та проблеми розвитку українського тромбонного виконавства (кінець ХІХ–ХХ сторіччя). Історичні та методичні аспекти*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського Київ.
- Міненко, А. В. (2023). Постмодернові тромбонні тенденції: від Л. Беріо до В. Рунчака. *Українська музика: науковий часопис*, 3–4(46–47), 49–56. DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-6.
- Палійчук, І. С. (2022). Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів В. Рунчака. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 159–163. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2022.257676.
- Польська, І. І. (2000). Сольне виконавство в музиці як форма прихованого ансамблю. *Теоретичні та практичні питання культурології*, 3, 105–114.
- Польська, І. (2022). Феномен ансамблевої діалогізації в сольному музичному виконавстві. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 58(2), 93–98. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-2-11>.
- Приходько, А. В. (2013). Інструментальний театр у соціокультурному просторі ХХ–ХХІ століть. *Музичне мистецтво*, 13, 95–102.
- Садівський, Я. П. (2014). *Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського Київ.

- Скрипнік, Л. М. (2009). *Специфіка проявів принципів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів ХХ століття)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського Київ.
- Тимків, В., Подручна, О. (Уклад.). (2017). *Словник музичних термінів*. Київ: Видавець Карпенко В.М.
- Харандюк, Н. (2013). Діалогізм вокально-фортепіанної фактури та його виконавське втілення. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, 27, 198–207.
- Чеботар, О. (2024). Володимир Рунчак – композитор-антагоніст. <https://theclaquers.com/posts/13318>
- Шейко, В. М., Богущкий, Ю. П., & Германова де Діас, Е. В. (2012). *Культурологія*. Київ: Знання.

REFERENCES

- Balanko, M. (2010). Trumpet in Volodymyr Runchak's instrumental theater. *Kyiv musicology*, 34, 24–32 [in Ukrainian].
- Berehova, O. (2018). Instrumental theater in the modern Ukrainian composers' creativity. *The Culturology Ideas*, 14, 102–108. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.102-108> [in Ukrainian].
- Chebotar, O. (2024). Volodymyr Runchak – Composer-Antagonist. <https://theclaquers.com/posts/13318> [in Ukrainian].
- Hesse, H. (2014). *The glass bead game*. (Translated from German by E. Popovich). Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
- Horohivska, S. (2011). Instrumental Theater in the works of Ukrainian composers (V. Runchak, S. Zazhytko, M. Shorenkov). *Ukrainian musicology*, 37, 189–204 [in Ukrainian].
- Hromchenko, V. V. (2018). Wind instrument solo in the context of music performance hermeneutics (pedagogical aspect). *Culture of Ukraine*, 61, 24–31. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.03> [in Ukrainian].
- Hromchenko, V. V. (2020). *Wind solo in European academic composer and performing creativeness of the 20th – early 21th centuries (development trends, specificity, systematics)*. Kyiv – Dnipro: Lira [in Ukrainian].
- Kharandiuk, N. (2013). Dialogism of vocal-piano texture and its performance embodiment. *Collection of Scientific Articles of the M. V. Lysenko National Music Academy of Lviv*, 27, 198–207 [in Ukrainian].
- Martseniuk, H. P. (2011). *Stages of formation and problems of development of Ukrainian trombone performance (late XIX–XX century)*. *Historical and*

- methodological aspects*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Minenko, A. (2023). Postmodern trombone tendencies: from L. Berio to V. Runchak. *Ukrainian music*, 3–4(46–47), 49–56. DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-6 [in Ukrainian].
- Paliichuk, I. (2022). The genre-style and performance features of creativity for wind instruments by V. Runchak. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 159–163. 10.32461/2226-3209.1.2022.257676 [in Ukrainian].
- Polska, I. (2000). Solo performance in music as a form of hidden ensemble. *Theoretical and Practical Issues of Cultural Studies*, 3, 105–114 [in Ukrainian].
- Polska, I. (2022). The phenomenon of ensemble dialogization in solo musical performance. *Current Issues of the Humanities*, 58(2), 93–98. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-2-11> [in Ukrainian].
- Prykhodko, A. (2013). Instrumental theater in the socio-cultural space of the 20–21st centuries. *Music art*, 13, 95–102 [in Ukrainian].
- Sadivskyi, Ya. P. (2014). *Solo and chamber works in the context of the formation of the Ukrainian trombone repertoire*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Sheiko, V. M., Bohutskyi, Y. P., & Hermanova de Dias, E. V. (2012). *Culturology*. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].
- Skripnik, L. (2009). *Specificity of dialogic and play logic in violin concertos of the 20th century*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Tymkiv, V., & Podruchna, O. (Eds.). (2017). *Dictionary of musical terms*. Kyiv: Publisher Karpenko V.M. [in Ukrainian].

Dmytro Yanzhula

Kharkiv State Academy of Culture,
postgraduate student,
the Department of Theory and History of Music
e-mail: dimayanzhula@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-7875-3094

Unaccompanied trombone in V. Runchak's instrumental theatre: aspect of dialogization in solo performance

Statement of the problem. Solo trombone performance is one of the least explored areas in musicology. Most existing scholarly works focus on the trombone

as an ensemble or orchestral instrument. The issues of dialogization within the framework of solo wind performance remain underexplored in Ukrainian musicology. Volodymyr Runchak's work significantly contributes to the development of contemporary repertoire for solo trombone. In his compositions, the performer becomes a kind of "quasi-ensemble player," showcasing the multilayered sound through a combination of playing, singing, and percussion effects. This highlights the relevance of the study.

Recent research and publications. Certain aspects of unaccompanied trombone performance and directions in the development of solo music-making have been studied by researchers such as Y. Sadiivskyi (2014) and V. Hromchenko (2018; 2020). The main scientific positions on dialogization in solo performance are presented in the studies of I. Polska (2000; 2022). Instrumental theater and its manifestations in Ukrainian musicology are explored by A. Prykhodko (2013), S. Horokhivska (2011), and O. Berehova (2018). Scientific articles by S. Horokhivska (2012), A. Minenko (2023), and I. Paliichuk (2022) are devoted to the characteristics of V. Runchak's works for wind instruments.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The article aims to comprehend and systematize the ways of dialogization in the musical texture of works for unaccompanied trombone and to identify methods of their implementation using the example of V. Runchak's compositions. The scientific novelty of the study is determined by the fact that, for the first time in musicology, music for unaccompanied trombone is considered in the context of ensemble dialogicity. A comprehensive analysis of "Homo Ludens VI: A Pair of Anecdotes on a Well-Known Theme for Trombone" by V. Runchak has been conducted for the first time, revealing and systematizing the methods of dialogue realization within monophonic musical texture. The following methodological approaches were employed: source studies, textual analysis, intonational-structural analysis, semantic analysis, and performance analysis.

Research results. V. Runchak naturally integrates elements of instrumental theater into the artistic concepts of his works. "Homo Ludens VI: A Pair of Anecdotes on a Well-Known Theme for Trombone" (2005) is a multifaceted portrait of a trombonist-soloist, who grotesquely describes episodes and details of his creative life. The composition is based on the interplay of various types of musical material presentation – instrumental, verbal, and noise, where gradual emotional and physical tension of the performer is observed. The composer employs a wide range of techniques and expressive means (glissando, frullato, multiphonics, indeterminate pitches, repetitive techniques, etc.). Solo trombone episodes alternate

with elements of theatrical performance (stomping, shouting without the instrument, demonstratively draining condensation, tongue clicks).

Dialogization in solo performance is understood as a set of methods and techniques that, within monophonic texture, create interaction between imagined musical parts. The methods of dialogization in V. Runchak's "Homo Ludens VI" can be systematized as follows: musical-expressive aesthetics (rhythm, timbre, register, dynamics), the technical possibilities of the trombone, semantic connotations of sound perception, and the compositional structure of the piece. Musical-expressive interaction is achieved through rhythm, timbre, register, and dynamics. Performance-technical interaction is ensured by articulation techniques (staccato, legato, sforzando) and playing techniques (glissando, frullato, multiphonics). Semantic interaction is realized through associative and spatial factors. Compositional interaction is achieved through the transformation and repetition of a single rhythmic motif throughout the piece.

Conclusion. "Homo Ludens VI: A Pair of Anecdotes on a Well-Known Theme for Trombone" is a composition that demonstrates almost the entire arsenal of trombone performance techniques, requiring exceptional technical skill and interpretative freedom from the musician. Dialogization serves as an essential tool for expanding the expressive possibilities of the solo instrument. It is realized through various musical-expressive means and techniques, creating a multi-layered sound communication.

Keywords: Ukrainian musical art; unaccompanied trombone; solo performance; dialogization in solo performance; instrumental theater; V. Runchak's trombone works.

Стаття надійшла до редакції 3 лютого 2025 року

Розділ 3. ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.046:821(410)
DOI 10.34064/khnum1-73.09

Ніколаєвська Юлія Вікторівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор мистецтвознавства, професор
кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: julia310873@gmail.com; ORCID iD: 000-0001-9536-6328

Чжан Хао

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: Naozi0822@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-1128-0952

Поліваріативність шекспірівського образу Ромео: філософська рефлексія та втілення в оперному жанрі

У статті крізь призму філософсько-культурологічного та гендерного аналізу розглядається образ Ромео з трагедії В. Шекспіра та його втілення в оперному мистецтві XIX–XXI століть. Образ Ромео представлений як архетип романтичного героя, що кидає виклик традиційним уявленням про мужність. Образ Ромео пов'язується з концептами «кохання/агону» та «кохання/притчі», що формують різноманіття інтерпретацій у різних культурних контекстах. Теоретичною основою розвідки стали методи компаративного, феноменологічного й гендерно-інтерпретаційного аналізу. Особливу увагу приділено трансформації вокального амплуа героя – від мецо-сопрано до тенора – як вияву зміни гендерного трактування образу. Простежено, як оперні інтерпретації Ромео збагачують розуміння класичного тексту, відкриваючи нові смислові горизонти. Так, образ Ромео-травесті (опери Н. Вакаї, В. Белліні,) виводить історію за межі гендерної визначеності, наголошуючи на ідеї, що любов і трагедія є загальнолюдськими явищами. Поступова героїзація образу в операх Ш. Гуно, Ф. Чілеа, Ф. Діліуса, Р. Дзандонаї відбиває загальні настанови мистецтва другої половини XIX–першої половини XX століть з чітким розподілом гендерних ролей.

Ключові слова: образ Ромео; трагедія В. Шекспіра; «Ромео і Джульєтта»; феноменологічний підхід; інтерпретація; оперна творчість; оперна трансформація образу; кохання / агон; кохання / притча; гендерна ідентичність; вокальна інтерпретація.

Постановка проблеми.

Класичні твори світової літератури століттями спонукають інших митців до пошуку нових сенсів буття, демонстрації духу та інтелекту, творчої інтуїції та осяяння. Одним з таких видатних творінь є п'єса В. Шекспіра «Ромео та Джульєтта» (1595), що є театральною версією старовинної італійської легенди. В ній Ромео представлений як непересічна, об'ємна постать, образ, який характеризується поліваріативним змістом. Саме виходячи із багатовимірною сенсу подій п'єси варто аналізувати природу та еволюцію головного героя. Остання являє собою розкриття образу Ромео як носія ідеалу кохання, що стикається із невблаганним фатумом. Усі перипетії драми побудовані на цьому конфлікті, й у підсумку це веде до розриву з дійсним, земним буттям та виходу за межі тілесного й ментального. Власне, весь хід сюжету «Ромео і Джульєтти» являє собою певну послідовність фатальних збігів і помилок. Автор тримає як акторів, так і глядачів у стані постійної напруги, у п'єсі практично немає сцен, що слугували би розрядкою та відстороненням від основного конфлікту.

При цьому фабула твору є настільки універсальною, що це спонукало одну з видатних українських дослідниць творчості В. Шекспіра, Н. Торкут, до висловлювання про те, що «кожна епоха відкриває “свого” Шекспіра, впізнає у його героях риси своїх сучасників і вчуває у лейтмотивах його безсмертних творів відлуння власних умонастроїв, думок та ідей» (Торкут, 2017).

Слова української дослідниці побічно підтверджує те, що саме «Ромео і Джульєтта» є чи не найпопулярнішим серед композиторів твором В. Шекспіра, і його втілення є дуже різноманітними. Так, перші опери за шекспірівською трагедією з'явилися ще у XVIII столітті. Це, зокрема, твори Франца Бенди (1778), Сігізмунда Фрайхера фон Румлінга (1790), Ніколя Далайрака (1792),

Даніеля Готліба Штейбельта (1793), Нікколо Антоніо Дзінгареллі (1796). У XIX столітті опери та музичні опуси інших жанрів були створені П'єтро Карло Гульєльмі та Нікколо Ваккаї (1825), Мануелем Дель Пополо Вінсенте Гарсія (1826), Вінченцо Белліні, Шарлем Гуно, Едйоном (Едмундом) Петером Йожефом фон Міхаловичем, Антоніо Меркаделем-і-Понсом, Йозефом Йоахімом Раффом. У XX столітті безсмертний шекспірівський сюжет привернув увагу Ріхарда Штрауса, Енріке Гранадоса. Назвемо також «Джульєтту і Ромео» Ріккардо Дзандонаї, твори Константа Ламберта, Вітторіо Гуї, Віктора Де Сабата та багато інших.

Історія Ромео та Джульєти з Верони перегукується з відомою у китайському фольклорі легендою про Лян Шаньбо та Чжу Інтай з міста Нінбо (у китайській культурі багато різних інтерпретацій легенди – від п'єс до скрипкового концерту). Композитори продовжують шукати свого Шекспіра і – з огляду на сюжет – демонструють свої інтерпретації образу Ромео. Важливо зазначити, що вони вибирають не тільки шекспірівську версію, а й більш ранню, що знаходить втілення в загальних сюжетних перипетіях лібрето. Зокрема, італійську літературну традицію та першоджерела – твори Мазуччо Салертанця (1410–1475), Маттео Банделло (1458–1561). Так, роман Луїджі да Порту «Джульєтта та Ромео» (1524) став основою лібрето Ф. Романі для опери Н. Ваккаї, мотиви трагедії С. Пелліко стали основою лібрето Ф. Романі до опери В. Белліні. Проте саме шекспірівський образ ми вважаємо основою смислотворення для багатьох інтерпретацій сюжету XVIII–XXI століть, і його вивченню приділено нашу основну увагу.

Останні дослідження і публікації за обраною темою. Творчості В. Шекспіра присвячено безліч наукових розвідок. У межах розробки тематики статті ми зверталися до праці голови Шекспірівського товариства України Н. Торкут (Торкут, 2017), яка протягом багатьох років вивчає світову шекспіріану та презентує її в межах української наукової спільноти. Зокрема, варто відмітити існування під її керівництвом Українського шекспірівського порталу (Український

шекспірівський портал, 2007–2017), де розміщуються найсучасніші розвідки та дослідження в цій галузі літературознавства. В одному з випусків «Ренесансних студій» надруковано статтю В. Маринчак (Маринчак, 2021), у якій автор пропонує феноменологічний підхід до аналізу літературного образу (релігійна інтенціональність брата Лоренцо). Так, автор зазначає: «Феноменологічний підхід до художнього твору передбачає його розглядання як явища інтенціонального, як феномена, що виникає внаслідок конституюючої діяльності автора» (Маринчак, 2021: 120). Цей підхід став засадничим при напрацюванні матеріалу до пропонованого дослідження образу Ромео. Актуальною розвідкою стала стаття Б. Шалагінова, який розмірковує над темою «Шекспір і музика», типологічною близькістю між творчістю драматурга і конкретних композиторів. Автор зазначає, що «при пильнішому розгляді з'ясовується, що всі ці зближення» між митцями різних епох «ґрунтуються не на індивідуальній художній близькості, а на певних універсальних особливостях естетичної творчості, які виявляють себе подібно у подібних історичних умовах, а отже, подаються за принципом зовнішньої чи просто часткової аналогії», що й зумовлює існування канону в мистецтві (Шалагінов, 2010).

У пропонованому аналізі образу Ромео питання канонічності / неканонічності та шекспірівської «символізації» життя дозволило по-іншому подивитися на шекспірівський текст. Так, Б. Шалагінов зазначає, що, на думку німецьких романтиків (до яких апелює автор), «Шекспір представляв людину в тому вигляді, в якому її, сказати б, задумала сама природа. Їм імпонувала здійснена Шекспіром “символізація” людського життя; але не та символізація, що відриває людину від земного і переносить її в галузь суто містичного чи релігійного досвіду. Навпаки, вони знаходили цю “земну” символізацію в таких рисах, як концентроване, гранично максималізоване відображення суто життєвих, онтологічних прагнень людини, що поєднувалися з такими самими максималізованими прагненнями духовного життя. За гранично ясними і конкретними життєвими обставинами, що виводилися на сцені, вони відкрили цю

спрямованість до трансцендентальних життєвих вимірів як сутність усієї людської природи. Життєве поставало як символ трансцендентального і вічного» (Шалагінов, 2010).

Важливими стали розвідки, що стосуються історії опери: європейської (Іванова та ін., 1998), зокрема італійської (Kimbell, 1991); більш цікавими для тематики запропонованої статті постало недавнє дисертаційне дослідження музичних втілень шекспірівського сюжету про Ромео і Джульєтту в інтерпретації Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка (Фан Сіньюань, 2022). Автором здійснено ретельний аналіз шекспірівського тексту, проведено концептуальний аналіз вибраних творів.

Мета статті – визначити основне філософське підґрунтя, що актуалізує та розкриває образ Ромео у п'єсі В. Шекспіра, та проаналізувати трансформації образу Ромео в оперному жанрі через зміни вокального амплуа.

Методологія дослідження базується на підходах, напрацьованих у сучасній філософії, культурології та інтерпретології. Зокрема, основними стали компаративний, текстологічний аналіз, феноменологічний метод (в аспекті літературознавства, запропонований В. Маринчаком), порівняльна інтерпретологія (методологія, розроблена на кафедрі інтерпретології та аналізу музики). Для аналізу образу Ромео в операх використано методологію О. Стахевича (1997), що є базовою у дослідженнях вокальної специфіки. Методологічною основою для порівняння композиторських інтерпретацій слугував гендерно-інтерпретаційний аналіз, розроблений В. Гіголаєвою (Гіголаєва, 2008).

Наукова новизна дослідження полягає в оригінальному досвіді філософсько-концептуального та інтерпретологічного аналізу образу Ромео. Так, філософський аналіз образу подано через поняття кохання/агону, кохання/притчі; інтерпретологічний – через зміну вокального амплуа героя Ромео в оперних творах XIX–XX століть.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Філософська рефлексія образу Ромео сполучається з розглядом феномена любові (кохання молодих) та вчинків суб'єктів у цьому

аспекті. Тому в межах статті пропонуємо класифікувати два типи кохання (про них – нижче), що дає підставу для трактування амбівалентності образу Ромео.

Напруження відчувається вже у пролозі: словами хору констатується давня ворожнеча двох шляхетних сімей – Монтеккі і Капулетті:

*Коханців двоє щирих, запальних
Ворожі ті утроби породили;
Життя коротке і сумну любов,
Трагічну смерть, що потрясла родини¹.*

Вихідна позиція – протиборство, непримиренність родинних кланів – розгортається через ще античну ідею нездоланності Долі: «кожен пес із дому Монтеккі мене дратує» (Шекспір, 2004: 311–312), – зазначає один із слуг Капулетті Самсон. Отже, конфлікт, протиборство складають структуру поняття «агон»². З самого початку трагедії в ній відсутній перепочинок, глядача захоплює надривність агону, що межує з не-буттям та готує спостерігачів до есхатологічної розв’язки – осяяння в падінні в безодню, у якій Доля (Рок) відчувається та розкривається в сенсі тотальності незмінного, подоланої неподоланності, дотику за межами буття. На наших очах розверзається земне, що приречене. Ця приреченість, хоч і обтяжена екзистенційним невороттям Ромео та його коханої, утім безодня, що немов огортає

¹ Усі цитати тексту В. Шекспіра наведено з видання 2004 р. (Шекспір, 2004).

² У Стародавній Греції агон ще сприймався в контексті ігрового простору через змагальний характер останнього, наприклад, в Олімпійських іграх, але сутнісним «ядром», стрижнем в агоні є присутність категорії «серйозного», що вилучає в якийсь момент агон із суто ігрового святкового контексту. Агональність – мітка і дотик з кінцевістю, буттям-смертю, а це означає, що арена розваг і зневажливого ставлення до опонента неймовірно замала. Так, вкраплення бурлеску і карнавалу можуть мати місце в агоні, але постійна присутність подиху Танатоса (смерті), не-буття, примушує до повноцінної віддачі учасників дійства. Агон постійно нагадує, хто ти в цьому світі, та може врешті-решт привести до зустрічі з безоднею.

думки і вчинки головних персонажів, по-своєму грайлива й цинічно-сатирична.

Концепт «агон» виокремлює важливу ознаку, яка *постає символом образу Ромео* – це надлишковість його стану. Ромео – гіперпластичний, лабільний, поверхневий і глибинний. «Приземлені» закохані настільки завзято демонтують суспільні «норми і табу», накладені ворожнечею їхніх родин, що кохання в обіймах надлишковості стає чимось занадто великим, щоб залишитися на землі, несамовита пристрасть стає безпрецедентним тягарем для земного буття. Тому Ромео приречений позбутися свого життя. Світла і Любові в Ромео занадто, щоб таке витримало життя. Це кохання надто вільне у своїх проявах, щоб бути на землі. Загибель Ромео – розірвання меж і звільнення від кайданів себе та своєї любові, яка позбувається оформленого, обмеженого, тілесного та набуває ознак есхатологічного виміру. Есхатологічна агональність любові Ромео, а ширше – буття головного персонажа – надає трагічному нових якісних перетворень, трансформуючи фатальність і приреченість Долі героя в несамовитий, невимовний «прихисток» не-буття, де Ромео з коханою стають наповненими, видимими в потойбічному світі.

Обсяг статті не дає змоги надати повноцінний аналіз зв'язків образу Ромео з усіма іншими персонажами, тому зосередимось на основних. Так, гнучкість внутрішнього наповнення образу Ромео, різноманіття палітри його почуттів «підсилюється» за допомогою образів його друзів – Бенволіо та Меркуціо. Вони стають певними смисловими опорами, завдяки чому демонструються потаємні сторони характеру, звички, уподобання, емоційні реакції Ромео. Так, Бенволіо описує стан Ромео:

Я по собі це почуття вже знаю,

Коли буваєш зайвим сам собі,

І прагнеш від усіх десь заховатись... (Шекспір, 2004: 314).

Ромео намагається оминати людей, залишатись на самоті (Сцена 1, Дія 1). «Мовчазний стан» Ромео свідчить про його закоханість – у Розаліну. Своїм «мовчанням» Ромео волає до світу:

Я загубив себе... Мене немає

Це не Ромео, ні, Він десь блукає (Шекспір, 2004: 318).

Водночас об'єкт пристрасті перебуває поза буттям Ромео «тут і-зараз», він недосяжний, наче незбагненна мрія чи міраж. Цікавий розворот: Ромео, який матеріально актуалізує наявне буття, водночас прагне до об'єкту, що є «чистим», «ідеальним», без вад. Тілесна «чистота» Розаліни – табу, бар'єр, який породжує у свідомості Ромео нездійсненну мрію, що відчувається ним як роз'ятрена рана. Герой вже «поранений» об'єктом своєї пристрасті, що уособлює «відсутність». Монтеккі описує Ромео як мовчазного і втаємниченого, такого, що неохоче розкриває своє серце. І тут завдяки фігурі Бенволіо, яку можна символічно порівняти зі збільшувальним склом, внутрішнє тремтіння Ромео оголюється, коли той довіряє другові свої думки:

Кохання чарівне на вигляд,

Насправді ж – деспотичне і жорстоке (Шекспір, 2004: 318).

Безнадійна любов діалектична за своїми ознаками, опис її стає можливим при залученні категорій онтології – вчення про буття:

З нічого – все: і розквіт, і буяння.

О легкості тягар. Сенс пустоти.

Безформний хаос пречудових форм (Шекспір, 2004: 315)³.

Ще до зустрічі із Джульєттою нам пропонують образ головного героя через призму надлишковості. В ньому співіснують фатальність, обмеженість необмеженого, парадоксальність відчуттів, що створює особливий драматизм. Широка палітра категорій онтології, а саме «життя / смерть»; «раціональне / ірраціональне»; «присутність / відсутність», простежується у висловлюваннях Ромео:

Я ж мертвий, хоч живу

Навчи мене, як розучитись думати (Шекспір, 2004: 318).

3 В цих рядках присутні категорії античної діалектики (буття – ніщо, форма – хаос), що споріднені із вченням східної філософської візії стосовно понять «порожнеча» і «повнота», які стають носіями сенсів концепту «дао» в Стародавньому Китаї.

Таким чином, відмічаємо, що образ Ромео вбирає в себе мультикультурну специфіку. Ромео – це «тиша», яка кричить; це «німота» буття; це соло і дует одночасно, де Ромео виконує партію плескання однією долонею. Таким є кохання до Розаліни. Перед нами вже в перших сценах п'єси представлено героя Ромео як уособлення любові в аспекті глибинної надлишковості. Напружена ритміка подій, відсутність «пауз» для перепочинку духу, яскраві почуття, фаталізм у любові Ромео до Розаліни – об'єкту пристрасті, що становить нездійсненну мрію. Усе це складає зміст трагедії та драматургію образу героя до зустрічі з Джульєттою.

І до зустрічі є Час. А Час – це глибинний символ до-буття і після-буття. Це Велике потрясіння і перевтілення Ромео, яке відбувається немов у казковій майстерні. Простором, де розгортається сакральне дійство, постає свято званої вечері в родині Капулетті. Саме свято – віддзеркалення карнавальної, ігрової логіки – починає відлік Нового Часу для Ромео, що містить в собі переродження, очищення та диво. Звана вечеря, маскарад, гра і музика, яка – наче любовний напій, створений лише для закоханих. Таємниця рецепту цього напою об'єднує тіла та душі закоханих у Єдину Сутність буття.

Сюжетна лінія п'єси розгортається таким чином, що процес насичення образів головних героїв яскравими деталями, увиразнення їх типажів спочатку досягає кульмінації, а потім вони наче втрачають власну «тілесну» оболонку, стаючи немов тінями чи силуетами. Так, вимушене переховування Ромео в іншому місті, зустріч з аптекарем і придбання отрути (а це – втеча з життя), перебування у склепі, таємні побачення та вінчання – події, що наче «розчиняють» Ромео у драмі агону. І лише смерть стає есхатологічним завершенням земних випробувань і проявленням фігури героя Ромео в світлі не-буття. Наче земне створювало обмеження, яке можливо було подолати лише асиметричним обміном з Танатосом: Життя в обмін на Ерос не-буття. «Порятунок» Ромео через есхатологічну агональність буття розкривається і в особливій поетиці тексту, у якій агональне напруження змінюється комічністю дій героїв, діалоги яких характеризуються

наявністю несерйозного, сатиричного, гумористичного, навіть цинічного. Таким чином, якісні зміни, що наведені в сюжетних лініях п'єси В. Шекспіра, дозволяють представити в пропонованому дослідженні типологію кохання головного героя – два типи, які перетинаються між собою і можуть доповнювати один одного:

1-й тип кохання – «агон»; 2-й тип кохання – «притча».

Перший тип кохання – «агон» (аспект змагання, конфлікту) – розкривається через взаємини двох просторів: ігрового, комічного, адже події відбуваються в межах святкового простору (маскараду), та простору змагання, конфлікту, де актуалізує свою функцію категорія «серйозного» і драматичного. Образ свята натякає на поділ буття / простору на «буденний» та «сакральний» (ігровий, іронічний), його двоїстість. А такий атрибут, як маска, додає персонажам загадковості, утаємниченості й інтриги. Дії учасників пов'язані з подоланням себе, зміною певних емоцій.

Так, Ромео описує свій стан як

... зв'язаний, і пут не розірвати.

Я падаю під тягарем любові (Шекспір, 2004: 329).

На що друг іронічно пропонує «перевтілитись», не сумувати і звільнитися, піддавшись спокусі свята:

Ми витягнем тебе з того багна,

Ах, вибач, я хотів сказати – з любові,

Що в неї аж по вуха ти загруз (Шекспір, 2004: 330).

І Ромео сповіщає, що він внесе світло своєю присутністю, наче намагаючись подолати обмеженість й перейти до простору гри, де вирують ризик, випадок і втіха.

Глибинний конфлікт родин зумовлює агональний аспект кохання. Він підсвічується в тексті, наприклад, в тому фрагменті, де Джульєтті відкривається, хто її коханий:

Звуть його Ромео,

Єдиний син того, хто ворог нам.

Зі злости любов єдина встала!

Ох, не на радість ти, любов моя, бо ворога ніжно кохаю я!
(Шекспір, 2004: 337).

Таким чином, ворожнеча (не-буття), де всі учасники конфлікту вже начебто зіпсовані, поламані ментально, постає тлом, на якому б'ється, пульсує блискіт сутності життя – любові. Диво проголошує своїм, рідним, коханим не-сприйнятого. Прірву не-буття подолано.

Важлива якість кохання-«агону» – надлишковість – демонструє потенцію вбирати все і більше, що дозволяє головному герою на зустрічі з Парісом (суперником) у склепі промовити:

Клянуся небом, я

Люблю тебе ще більше, ніж себе;

Тож зброю маю я лиш проти себе... (Шекспір, 2004: 380).

І хоча «ланцюгову реакцію» подій, що ведуть до загибелі героїв, запущено, Всесвіт наче відтерміновує непоправне, надаючи шанс тому (Ромео), хто освячений Світлом і огорнутий Тінню Любові.

Другий концепт, пов'язаний з любов'ю – кохання-«притча» – передбачає наявність алегоричного сюжету ірраціональної спрямованості, прихованої глибинної компоненти й актуалізованої поверхневої частини. Так, обов'язковими елементами у зображенні кохання-«притчі» виступають магичні знамення, передбачення, віщування, які насичені есхатологічною складовою та мають ірраціональну специфіку. У цьому аспекті нашу увагу привертає сон, що бачать Меркуцію та Ромео.

Феномен сну символізує фантазійність буття, з одного боку (надання суб'єкту сновидіння надлишковості у своїх проявах, зняття обмеженості), а з іншого – пов'язує героя з відчуттям фатальної приреченості, яку неможливо оминати чи протидіяти їй.

Сон напередодні маскараду є алегорично наповненим – на першому плані постає королева Меб, образ кельтської міфології, з чийм ім'ям, за народними повір'ями, пов'язуються різноманітні дива. Нездійсненному надається фактичний, оформлений початок:

*По пальцях суддів лічить – їм сняться гроші,
В священника – приход багатий сниться;
Вояк у сні рубає ворогів.*

Меб у своєму візочку:

Перетинає мозок у коханців,

І сняться їм лише любовні втіхи (Шекспір, 2004: 335).

Священне набуває своєї персоніфікації, завдяки сну «переплетені» світи реального та ілюзорного, земного і сакрального, наявного і мрії. Ці химерні зв'язки розмивають межі земної поверхневої дійсності, обгортаючи, немов коконом, свідомість героїв та даруючи надію на здійснення неможливого. Водночас феномен сну має амбівалентну природу: він надихає грою образів і стає вмістилищем тривожних передчуттів, виконуючи вже роль «перестороги».

Ромео свідчить:

Мені передчуття тривожить душу,

Немов якась погроза наді мною

В сузір'ях висить, і моя судьба

В цю ніч чудову, на розкішнім святі,

Почне негадано свій грізний хід –

Життя моє нікчемне обірве (Шекспір, 2004: 332).

Отже, сон як уособлення містеріальності вказує на неспроможність Ромео оминати свою загибель, точку неповернення. І ця містерія освячує шлях Ромео до провалля, де фізичне народження і смерть відкривають цикл есхатологічної загибелі та метафізичного «воскресіння». Таким чином, ще до свята/бенкету сон сповіщає про фатальну приреченість Ромео. Витримати таке передбачення, пропустити його через свідомість під силу лише надлишковій натурі, якою є Ромео. Складається враження, що кохання до Розаліни, туга головного героя за недосяжним об'єктом пристрасті та віщий сон стають ніби своєрідною підготовкою до «розламу» буття – доленосного пірнання в «океан» кохання до Джульєтти.

Феномен сну є важливою частиною концепту кохання-«притчі», демонструючи перетин різних світів: реального й ірреального, свідомого й підсвідомого. Сон виступає посередником між сучасністю і культурою пращурів, проєкуючи архаїчні образи (феї, королева Меб тощо) у свідомості наступних поколінь. Їхня символічна природа надавала персонажам «земного» життя здатність на дивовижні вчинки – «зачаровувала» їх, робила потужними, оновленими. Але плата за оновлення передбачає зіткнення з небезпечним та ризикованим. До Ромео це приходить на рівні чуттєвого, тим самим підкреслюючи домінування відчуттів над раціональністю. Парадоксально, що і сон-віщун, який відкриває «дверцята» до світу Танатоса (смерті), Ромео і кохання до Джульєтти (Ерос) – любов об'єднується саме за своєю основною ознакою – перевагою емоційно-афективного над розумовою компонентою, демонструючи психоаналітичну функцію кохання-«притчі».

У пропонованому дослідженні ми вирізняємо такі складові сну:

- культурологічний аспект – світ надлюдських істот архаїчної культури;
- психоаналітичний аспект – «двоїстість» буття (підсвідоме / дійсне, насолода / небезпека, Ерос / Танатос). Танатос увиразнений у символі склепу. Саме тут, у склепі – символічному просторі безодні, де царина мертвих «знеживлює» земне буття, Ромео перелічує всіх тих, хто вже приречений залишитись в обіймах Танатоса. У своїй молитві-зверненні він додає до себе Меркуцію, графа Паріса, Тібальта і Джульєтту. І в цьому списку об'єднуються імена друзів, ворогів, коханої. Вони всі зустрічаються волею фатуму – у системі координат поза-реального та поза-раціонального світу. Кожне ім'я надає Ромео, як не парадоксально, ще більшої надлишковості, спроможності зробити поза-чуттєвий крок на виведення із себе тілесної суті, стати наче «безтілесним», «народившись» метафізично. Але для такої дійсності потрібна втрата, припинення, «ампутація» життя, тому отрута набуває характеру есхатологічного «еліксиру», завдяки якому ініціюється механізм наповнення «порожнечі»: він є, і одночасно

Ромео отримує вільне місце в списку імен мертвих. Молитва Ромео – приклад есхатологічного «очищення», більше, ніж просте каяття.

Взагалі дуже відчутно продемонстровано зміну поведінки Ромео. Він розкривається як динамічна, напружена натура, суб'єкт, який у спілкуванні грайливо-зневажливий, навіть пихатий: ми бачимо не сором'язливого хлопчину, а наполегливого, завзятого парубка, який спрямовує свою енергію на руйнування закону:

Цей світ – не друг тобі, не друг – закон (Шекспір, 2004: 396).

Таким чином, в агональному просторі кохання-«притчі» пліч-о-пліч функціонують дихотомічні пари зло / добро; життя / смерть, оформлюючи «подвійність буття» через залучення серйозного, сатиричного, драматичного.

Підсумовуючи філософське осмислення постаті Ромео, зазначимо, що він – найбільш архетипічно-поліваріативна фігура п'єси В. Шекспіра. Ознаки архетипів в образі Ромео складають «мозаїчне» панно, виявляючись у різноманітних вчинках (авантюрних, шляхетних, продиктованих покликом серця чи відчайдушних). Структуру образу Ромео складають такі архетипи, як самість і персона⁴, а допоміжним архетипом є Тінь⁵.

Протягом усіх сцен п'єси Ромео перебуває в процесі подолання себе та власного земного буття як онтологічної перешкоди через народження любові до Джульєтти і подальші вчинки на цьому шляху, а образ Ромео об'єднує в собі реалізацію всіх трьох наведених архетипів (Самість, Персона, Тінь). Усі різновиди архетипів, що

⁴ За визначенням К. Юнга (Юнг, 2024) самість уособлює першообраз, який спрямований на об'єднання та гармонію основних складових несвідомого, результатом чого стає єдність і стабільність особистості. Вона підсилює надлишковий характер сутності головного героя, фундаментує дії Ромео. Певною мірою цей архетип є джерелом тих потенцій, які суб'єкт повинен використати на свою користь та ще й отримати відповідні висновки щодо своєї діяльності з боку оточення, що є проєкцією особистості у зовнішній світ.

⁵ За вченням К. Юнга (Юнг, 2024), «*тінь*» відображає інстинктивну природу індивіда. Шалені думки, що є проявом чуттєвості та сексуальності, стають основою для вчинків, імпульсивних за своєю суттю.

проявляються в сутності Ромео, стають поштовхом до рефлексії, якісного, нелінійного вибору, що несе в собі есхатологічну розв'язку драми кохання. До того ж. подальші сюжетні ходи після зустрічі Ромео з Джульєттою (загибель друга, вигнання, розлука з коханою) демонструють прихований метафоричний сенс: усвідомлення розриву із земним, безпечним, передбачуваним. Всі івони так чи інакше вказують на обмеженість, кінцевість і обірваність Долі Ромео в земному циклі існування.

Ромео доводиться насамкінець прийняти есхатологічний міраж свого буття, одягтись у «прозорість» і стати невидимим, бо якщо смерть – це невидимість кінцева, то «вигнання» – невидимість метафізична, а тому її потрібно розцінювати наче «дар», який у вигнанні, за словами брата Лоренцо, стає особливою зброєю:

Це філософії цілющий трунок.

В нещасті – то солодке молоко.

Воно тебе утішить на вигнанні (Шекспір, 2004: 362).

І це не випадково. Філософія дає людині здатність вести бесіди наодинці, якісно змінюючи представлення щодо себе та навколишньої дійсності. У такому випадку філософські роздуми пов'язані з трансформацією поняття «вигнання» й заміни його на стан усамітнення, який несе в першу чергу звернення до самого себе – замість спустошення приходить усвідомлення і відчуття наповненості. Суперечність та незіставність речей чи вчинків взаємодіють між собою, оживляючи й наповнюючи новими сенсами пригоди закоханого героя. Дуальний світ навколо Ромео вже не є таким непохитним, а його фундаментальність, базова вихідна позиція випробовують на собі функціонал надлишковості й виходу за межі традиції: поняття «норма» деміфологізується, десакралізується. Власне, тільки кохання Ромео – зворушливий акт виходу за межі особистого, насичений проявами надлишковості і чуттєво переважаний. Цей акт супроводжується поривом серця в бажанні, яке «народжує» та проявляє фантазії через особливий

психосексуальний стан великої насолоди, що сакралізується та набуває метафізичного сенсу:

Уста – два пілігрими – хай пристойно

Цілунок ніжним змиють гріх тяжкий.

Стискання рук – то поцілунок їх (Шекспір, 2004: 335).

У головного героя розкривається поєднання святості, «чистоти», чинника релігійно-детермінованого, та «останньої дії», виявленої через есхатологічну спрямованість. Земне (тілесне) вступає у зв'язок з позаматеріальним, метафізичним. На перехресті цих взаємин відбувається постійне підсилення, підживлення непереможного кохання.

Ще глибше занурюючись в образ Ромео, можна стверджувати, що він символізує також своєрідну розгубленість перед Вічністю, яку уособлює образ Джульєтти. Повірити в існування поруч з тобою «єдиного», присутність святості поряд з тобою та в тобі самому неможливо, адже це означає перевершити себе, піднятися над своєю суттю: розум не здатен повністю осягнути таке одкровення. Тому залишається прийняти це відкриття через чуттєву надлишковість, надаючи власній свідомості якісно нового стану:

Кохання може все і все здолає, –

Твоя рідня мені не перешкода ... (Шекспір, 2004: 319).

Почуття Ромео і Джульєтти постійно випробовують на собі принципи дистанції / контакту; розриву / об'єднання; накладання табу / перетину меж. Банальність і тривіальність намагаються підлаштуватися під гідність й авантюризм закоханих.

Своєю любов'ю Ромео з нареченою спробували сакралізувати земне, освятити його, намагаючись встигнути поділитися таємницею есхатологічного перетворення обмеженого буття на вічне.

По суті, феномен головного героя Ромео – явище необмеженого есхатологічного хронотопу людського кохання. Він проявляє здатність і мужність звернутися до зла, яке пов'язане з родовою травмою воюючих родинних кланів та трансформувати, перевтілити злобу на любов і великодушність. Своїми вчинками Ромео прокладає шлях до метафізичного «спасіння».

В. Шекспір завершує свою трагедію відомими рядками:

Сумніших оповідей не знайдете,

Ніж про любов Ромео і Джульєтти (Шекспір, 2015: 188).

Що мав на увазі великий драматург? Цей вислів – лише банальна констатація катастрофи, що стала наслідком чистого юнацького кохання, зламаного низкою фатальних випадковостей і затятою ворожнечею, що сягає глибин агональності буття / небуття? Чи це попередження глядачу про небезпечну амбівалентність людського ества; про крихкий баланс між раціо і стихією емоцій, почуттів? В. Шекспір залишає велике питання: любов – це лише вирій мрій, буяння крові, жага, що неминуче гонить нас до прірви, чи це єдине, що переможе смерть? Там, де нема кохання, як спраги вічного становлення-оновлення, там панує лише ворожнеча, як вічне гниття. Тому й наші коханці рухаються логікою драми від стану пригніченості-як-покори до безсмертя у вічному супротиві. І сам образ Ромео зазнає динамічного розгортання: від пасивності меланхоліка, що перебуває у полоні недосяжної мрії про з'єднання з предметом своєї пристрасті (Розаліною) до свідомої боротьби за особисту суб'єктність, яку надає йому кохання до Джульєтти. Міра мужності в різних викликах та протистояннях і є характером. Тому вважаємо, що головною діалектичною парою образу головного героя стає опозиція – Ромео-маска / Ромео-характер.

Усе зазначене вище знаходить свій відбиток у композиторських інтерпретаціях образу Ромео. Зокрема, трансформація оперного втілення образу Ромео в різних творах від початку ХІХ до початку ХХ століття демонструє вражаючу еволюцію вокального амплуа, що водночас відображає зміни естетичних і соціокультурних парадигм. Від андрогінного мецо-сопрано в традиції *bel canto* до драматичного тенора модерністської епохи – вокальний портрет Ромео поступово змінювався, фіксуючи не лише стильові орієнтири часу, а й уявлення про маскуліність, героїзм, емоційність і трагічну долю.

У ранньому втіленні – опері «Джульєтта та Ромео» (1825) Ніколо Ваккаї – партія Ромео була створена для мецо-сопрано

en travesti, що відповідало традиції зображення юних чоловічих персонажів у белькантовій естетиці. У цьому образі поєднується лірична ніжність, психологічна глибина і стриманість, яка виявляється в рівному *legato*, багатстві динамічних нюансів та виразній інтонації. Кульмінаційним моментом виступає сцена смерті, у якій завдяки динамічним змінам голос поступово згасає, втілюючи метафору згасаючого життя – цей ефект виявився настільки потужним, що фінал Н. Ваккаї довго використовувався як в інших версіях опери, зокрема в постановках опери «Ромео та Джульєтта» Ш. Гуно або в опері В. Белліні на основі того ж лібретто.

В. Белліні розширює цей підхід у своїй опері «Капулетті та Монтеккі» (1830 р.), надаючи образу Ромео більшої психологічної складності. М'який, темний, регістрово гнучкий тембр мецо-сопрано дозволяє створити андрогінний, багатогранний вокальний образ, що балансує між героїзмом і вразливістю. Ромео у Белліні не є героєм прямої дії – його внутрішній конфлікт між коханням і політичним обов'язком розкривається через низку виконавських засобів: фразування *cantabile*, *sfumato*, *portamento* та експресивне *legato*.

Переломним моментом стала опера «Ромео та Джульєтта» Шарля Гуно (1867 р.), де образ Ромео вперше втілюється в теноровому амплуа типу *voix d'amour*, характерному для французької романтичної традиції. У Гуно Ромео – ідеалізований коханець, уособлення духовного й еротичного піднесення, звучання його голосу має асоціюватись зі світлом, чистотою, жертвовною любов'ю. Арія «*Ah! lève-toi, soleil!*» потребує не лише технічної майстерності у виконанні матеріалу у верхньому регістрі, а й витонченого динамічного нюансування й інтонаційної гнучкості. Тенор у цій версії є носієм сакралізованого, майже євангельського образу кохання.

У добу веризму вокальний тип Ромео змінюється кардинально. В опері «*Gloria*» («Глорія») Франческо Чілеа (1907 р.) образ героя, спорідненого з образом Ромео, Фульвіо, тяжіє до драматичного баритона або *spinto-tenore*, що вже не втілює ідеал, а виражає афект. Його голос стає матеріалізацією конфлікту, трагізму, соціальної

напруги. Баритональний тембр – це вже не символ краси, а вираження «оголеної емоції», втілення земної, хтонічної сили, що руйнує романтичний міф і підкреслює екзистенційну драму.

В опері «Сільські Ромео і Джульєтта» Фредеріка Діліуса (1907 р.), заснованої на оповіданні Готфріда Келлера, де змальовується драма дітей двох фермерів, що ворогують через «спірну» ділянку землі у швейцарському селі XIX століття, образ Ромео втілюється опосередковано – через алюзію на шекспірівську трагедію у назві та основному напрямку сюжету літературного джерела. Вокальне амплуа героя отримує імпресіоністичне трактування: голос зливається з оркестром, втрачаючи індивідуалізовану експресію. Партія Салі не є драматичною – в ній відчувається лише відлуння минулого, відчуття втрати. Вокальна лінія тяжіє до речитативної інтонації, вона позбавлена кульмінацій, розчинена в елегійному тематизмі оркестру.

Оперу «Джульєтта та Ромео» (1922) Ріккардо Дзандонаї можна вважати кульмінацією у розвитку модерного героїчного типу образу Ромео. Тут партія створена для драматичного тенора і має яскраво виражене екзистенційне навантаження: голос має бути потужним, еластичним, здатним протистояти масивному оркестровому полотну. Це не юнак-коханець, а герой на межі руйнування, чий голос – це втілення кризи, драматичного зламу, граничного напруження буття.

У XXI столітті спостерігається нова хвиля зацікавлення партією Ромео в травестійному тіленні. Проте цей інтерес стає не лише даниною історичній достовірності, а набуває сучасного семантичного виміру, стаючи відображенням гендерної амбівалентності, емоційної багатозначності, прагнення до тілесно-голосової гнучкості. Белькантова естетика в сучасному контексті перетворюється на засіб вираження складних внутрішніх психологічних процесів – взаємодії ніжності й сили, тривоги й надії, трагічного розпачу й просвітленого прощення.

Таким чином, вокальна трансформація образу Ромео в опері постає як глибоко символічний процес. Зміна амплуа – від мецо-сопрано до баритона або героїчного тенора – свідчить про рух культури від зображення ідеалізованої, духовної любові до втілення трагічного

саморуйнування й постідентичної рефлексії. У голосі Ромео – пульс епохи, її афекти, її культурні коди, її голосові уявлення про любов, страждання, ідентичність і смерть.

Висновки.

Отже, образ Ромео, героя трагедії Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта», залишається одним з найвідоміших символів романтичного кохання в культурі. У сучасному культурологічному контексті його можна аналізувати з кількох позицій: архетипічний образ коханця, символ юнацького максималізму та соціального бунту, ідеалізований образ романтичного героя, який приваблює своєю щирістю і пристрастю. Він залишається універсальним образом, який відображає як найкращі, так і суперечливі риси людської природи. Його багатогранність дозволяє сучасній культурі адаптувати його до різних контекстів і цінностей. Зокрема, для нашої концепції гендерно-спрямованого аналізу образу в оперному мистецтві важливо, що він є одним із чоловічих персонажів у літературі, які відкрито проявляють свої почуття. Його емоційність і романтична природа кидають виклик традиційним уявленням про мужність, які асоціюються з емоційною стриманістю.

Проведений філософсько-культурологічний аналіз образу Ромео з п'єси В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» дає змогу позначити такі висновки.

Обрані концепти агону та притчі є символотворчими для інтерпретацій образу Ромео в різних культурних просторах. Так, концепт «агон» пов'язаний з ідеєю надлишковості стану героя, але водночас зумовлює його пластичність. Навіть гіперпластичність – важлива ознака, яка в наступних інтерпретаціях знаходить відбиток саме у вокальних амплуа і трактуванні персонажа в межах оперного жанру.

Інший концепт кохання, сконцентований в образі героя, який у дослідженні названо «кохання / притча», є підґрунтям стабільних рис образу, які в наступних інтерпретаціях не залежать від доби втілення та індивідуальних стилів.

Тому вважаємо, що головною діалектичною парою образу головного героя стає межа – Ромео-маска / Ромео-характер.

Ми вбачаємо в інтерпретації образу Ромео в музичному мистецтві, зокрема оперному, перш за все концептуальний смисл. В. Марік (2008) доводить, що серед різновидів художнього концепту максимально наближеним до визначення смислової сутності культурного концепту є концепт музичний. Вічний образ з'являється в художній творчості спочатку саме в літературі або в тісно пов'язаних зі словом синтетичних жанрах різних мистецтв, наприклад, у драмі, а лише потім може бути репрезентованим композитором виключно музичними засобами. Образ Ромео належить до вічних образів мистецтва за такими ознаками: невичерпність сенсів, висока художність і духовна цінність, актуальність, здатність долати бар'єри часу та національних культур, інтеграція в мови інших видів мистецтв, а також філософії, науки тощо, широка розповсюдженість. Усі перераховані якості характерні для образу шекспірівського героя, а безмежна кількість інтерпретацій підтверджує поліваріантність його втілення межах абсолютно різних історичних та індивідуальних стилів.

Так, образ Ромео як травесті (опери Н. Ваккаї, В. Белліні) виводить історію поза рамки гендерної нормативності, наголошуючи на ідеї, що любов і трагедія є загальнолюдськими явищами, незалежно від статі чи гендеру.

Поступова героїзація образу в операх Ш. Гуно, Ф. Чілеа, Ф. Діліуса, Р. Дзандонаї відбиває загальні настанови мистецтва другої половини XIX – першої половини XX століття з чітким розділенням гендерних ролей, що, до речі, змінюється у другій половині XX – першій третині XXI століття, коли травесті-образ Ромео в сучасних постановках відкриває нові перспективи для аналізу та інтерпретації класичного тексту.

Перспектива подальших досліджень. Аналіз сучасних адаптацій образу Ромео в літературі, театрі, кіно чи інших мистецьких форматах може відображати глибокі зміни у сприйнятті класичних героїв, а також соціальні й культурні контексти, у яких вони переосми-

слюються. Тому перспективою вважаємо більш прицільне вивчення окремих інтерпретацій образу Ромео через позиції різних оптик (гендерної, інтерпретологічної, культурологічної, феміністичної тощо).

ЛІТЕРАТУРА

- Гіголаєва, В. (2008). Гендерний аспект в музичній теорії та практиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 21, 228–235.
- Іванова, І. Л., Куколь, Г. В., Черкашина, М. Р. (1998). *Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття*. (За ред. М. Р. Черкашиної). Київ: Заповіт.
- Маринчак, В. (2021). Релігійна складова в художньому феномені інтенціональної активності брата Лоренцо. У: *Ренесансні студії: наукове видання з літературознавства*, вип. 33–34, сс. 119–132. Запоріжжя: Класичний приватний університет.
- Марік В. (2008). *Явища концепту і концептосфери в музичному мистецтві: до проблеми вічного образу*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Стахевич, О. (1997). *Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка*. (Дослідження). Київ: НМАУ.
- Торкут, Н. М. (2017). Шекспірознавчий дискурс ХХ століття: специфіка і тенденції. *Український шекспірівський портал*. <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/torkutn-m-shekspiroznavchij-diskurs-hh-stolitija-specifika-itendencii-2/>
- Український шекспірівський портал (2007–2017). <https://shakespeare.znu.edu.ua/>.
- Фан Сінсюань (2022). *Інтерпретація трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в музично-сценічних творах французьких композиторів Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків:
- Шалагінов, Б. (2010). Шекспір і Моцарт у романтичному мистецькому каноні. *Всесвіт: український журнал іноземної літератури*, 5–6. <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/755/41/>
- Шекспір, В. (1986, 2004). Ромео і Джульєтта. (Переклад Ірини Стешенко). *Зібрання творів у 6-ти томах*. Т. 2, сс. 311–413. Київ; Дніпро: Aerius.
- Шекспір, В. (2015). *Ромео і Джульєтта. Гамлет, принц датський: Драматичні твори*. Київ.
- Юнг, К. Г. (2024). *Архетипи і колективне несвідоме*. Київ: Центр навчальної літератури.

Kimbell, David (1991). *Italian Opera (National Traditions of Opera)*. Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press.

REFERENCES

- Fang, Xingxuan (2022). *Interpretation of the tragedy «Romeo and Juliet» by W. Shakespeare in the musical and stage works by Ch. Gounod and G. Presgurvic*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Hiholaieva, V. (2008). Gender aspect in musical theory and practice. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 21, 118–129 [in Ukrainian].
- Ivanova, I. L., Kukol H. V., Cherkashyna, M. R. (1998). *History of opera: Western Europe of the 17th–19th centuries*. (Edited by M. R. Cherkashyna). Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Jung, C. G. (2024). *Archetypes and the Collective Unconscious*. Kyiv: Centre for Educational Literature [in Ukrainian].
- Kimbell, D. (1991). *Italian Opera (National Traditions of Opera)*. Cambridge University Press [in English].
- Marik, V. (2008). *Phenomena of the concept and concept sphere in musical art: to the problem of the eternal image*. (Extended abstract of PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa State Musical Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Marynychak, V. (2021). Religious component in the artistic phenomenon of the intentional activity of brother Lorenzo. In *Renaissance studies: a scientific publication in literary studies*, Issue 33–34, pp. 119–132. Zaporizhzhia: Classical private university [in Ukrainian].
- Shakespeare, W. (1986, 2004). *Romeo and Juliet*. (Translated by Iryna Steshenko). *Collected Works in 6 Volumes*. Vol. 2, pp. 311–413. Kyiv; Dnipro: Aerius [in Ukrainian].
- Shakespeare, W. (2015). *Romeo and Juliet. Hamlet, Prince of Denmark: Dramatic Works*. Kyiv [in Ukrainian].
- Shalaginov, B. (2010). Shakespeare and Mozart in the Romantic Artistic Canon. *Universe: Ukrainian Journal of Foreign Literature*, No. 5–6. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/755/41/> [in Ukrainian].
- Stakhevych, O. (1997). *Vocal art of Western Europe: creativity, performance, pedagogy*. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].

Torkut, N. M. (2017). Shakespearean discourse of the 20th century: specifics and trends. *Ukrainian Shakespeare portal*. URL: <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/torkutn-m-shekspiroznachij-diskurs-hh-stolittja-specifika-itendencii-2/> (access date: 11.02.2025) [in Ukrainian]. Ukrainian Shakespeare Portal. <https://shakespeare.znu.edu.ua/>. [in Ukrainian].

Yuliia Nikolaievska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Dr. habil. in Art Studies, Full Professor,
The Department of Interpretology and Music Analysis;
e-mail: julia310873@gmail.com; ORCID iD: 000-0001-9536-6328

Zhang Hao

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Analysis of Music;
e-mail: Haozi0822@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-1128-0952

The polyvariability of Shakespeare's image of Romeo: philosophical reflection and embodiment in the opera genre

Statement of the problem. *The image of Romeo, the character of William Shakespeare's tragedy "Romeo and Juliet", remains one of the most famous symbols of romantic love in culture. In the modern culturological concept, it can be analysed from several aspects: the archetypal image of a lover, a symbol of youthful maximalism and social rebellion, an idealized image of a romantic hero who attracts with his sincerity and passion. It remains a universal image that reflects both the best and contradictory features of human nature. Its versatility allows modern culture to adapt it to different contexts and values. In particular, for our concept and gender-oriented analysis of the image in opera art, it is important that it is one of the male characters in literature who openly manifests his feelings. Its emotionality and romantic nature challenge traditional ideas about masculinity, which are associated with emotional restraint. This led to the transformation of this image in opera art in the 19th–21st centuries.*

Recent research and publications. *The basic studies are the studies published on the Ukrainian Shakespeare Portal, in particular – articles by N. Torkut,*

V. Marynychak; articles on literature criticism by B. Shalaginov (regarding the canonicity of Shakespeare's images). Also there were involved the studies on opera art (Ivanova, Kimbell). Important is the study by Fan Xinxuan, dedicated specifically to the plot of *Romeo and Juliet* as interpreted by Ch. Gounod and G. Presgurvik, in which a thorough analysis of Shakespeare's text was carried out, and a conceptual analysis of selected compositions was conducted.

Objectives, methods, and novelty of the research. The aim of the research is to determine the main philosophical basis that actualizes and reveals the image of Romeo in the play by W. Shakespeare and to analyse the transformation of the image of Romeo in the opera genre through a change in the vocal role. The scientific novelty lies in the original experience of the philosophical-conceptual and interpretological analysis of the image of Romeo. Thus, the philosophical analysis of the image is presented through the concepts of love /agon, love /parable; the interpretological – through a change in the vocal role of the hero Romeo in opera compositions of the 19th-20th centuries. The main methodological approaches are those developed in modern philosophy, cultural studies and interpretology. In particular, the main ones are comparative, textual analysis, phenomenological method (in the aspect of literature criticism, proposed by V. Marynychak), comparative interpretology (methodology developed at the Department of Interpretology and Analysis of Music). The methodology of O. Stakhevych was used to analyse the image of Romeo in operas, while the gender-interpretative analysis developed by V. Gigolaieva served as the basis for comparing the composers' interpretations.

Research results. The image of Romeo belongs to the eternal images of art according to the following features: inexhaustibility of meanings, high artistic and spiritual value, relevance, ability to overcome the barriers of times and national cultures, etc. and the infinite number of interpretations confirms the polyvariance of the embodiment of this image within completely different historical and individual styles. The selected concepts (love /agon and love /parable) are symbol-forming for interpretations of the image of Romeo in different cultural spaces. The first is associated with the idea of the redundancy of the hero's state, but at the same time determines its hyperplasticity (this is reflected in the following interpretations precisely in the vocal roles and interpretation of the character within the opera genre). The second type of love ("love /parable") is the basis of stable features of the image, which in subsequent interpretations do not depend on the era of embodiment and individual styles.

Conclusion. In the interpretation of the image of Romeo in musical art, in particular opera, composers denote different aspects. Thus, Romeo's image as a

travesty (operas by N. Vaccai, V. Bellini) takes the story beyond the framework of heteronormativity, emphasizing the idea that love and tragedy are universal human phenomena, regardless of sex or gender. The gradual heroization of the image in the operas of Ch. Gounod, F. Cilea, F. Delius, R. Zandonai reflects the general guidelines of the art of the second half of the 19th – first half of the 20th century with a clear separation of gender roles (which, by the way, changes in the second half of the 20th – first third of the 21st century, when the travesty-image of Romeo in modern productions opens up new perspectives for the analysis and interpretation of the classical text).

Keywords: *the image of Romeo; tragedies by W. Shakespeare; «Romeo and Juliet»; phenomenological approach; interpretation; opera creativity; opera transformation of the image; love/agon; love/parable; gender identity; vocal interpretation.*

Стаття надійшла до редакції 11 лютого 2025 року

УДК 784.087.62/.67(4)
DOI 10.34064/khnum1-74.10

Ван Цзянь

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Когляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: 137394066@qq.com
ORCID iD: 0009-0002-3495-661X

Ансамблевий спів як феномен західноєвропейської музики: історичний дискурс

У статті в широкому контексті надано аналіз історичної еволюції вокального ансамблю як одного з провідних жанрів західноєвропейського музичного мистецтва. Особливу увагу приділено багатогранності функцій вокального ансамблю, його здатності інтегрувати нові композиторські ідеї, зберігаючи спадковий зв'язок із традиціями минулих епох. Окреслено значення міждисциплінарного підходу до вивчення вокального ансамблю, що дозволяє глибше зрозуміти його роль в історії музичного мистецтва: від ранніх форм ансамблевого співу до сучасних трансформацій соціокультурної комунікації та музично-естетичних тенденцій. Феноменологічний підхід у вивченні вокально-ансамблевої взаємодії сприяє більш детальному розкриттю стильової специфіки, актуалізує новітні комунікативні стратегії. Підкреслено універсальність ансамблевих форм, їх здатність до адаптації у новітніх культурно-мистецьких умовах. У висновках зазначено, що жанр вокального ансамблю є стратегічним, ціннісно-смысловим репрезентантом виконавської комунікації в західноєвропейському музичному мистецтві.

Ключові слова: вокальний ансамбль; еволюція вокального мистецтва; поліфонія; вокальна техніка; ансамблевий спів; камерний спів; жанри вокального ансамблю; вокальна гармонія; вокальні традиції.

Постановка проблеми.

У глобалізованому світі відбувається швидке переосмислення традицій музичного виконавства, що впливає на стан розвитку вокально-ансамблевої спадщини. Водночас існує потреба в адаптації традицій класичних вокальних ансамблів до нових соціокультурних умов і виконавських практик. У сучасній музичній практиці вокальний ан-

самбль залишається провідним жанром – способом музикування, що функціонує в оперному та концертному виконавстві, професійній музичній освіті, аматорському середовищі. Розуміння його історичного розвитку допомагає співакам краще осягнути вокально-ансамблеву традицію, адаптувати її до сучасних умов. Дослідження розвитку вокального ансамблю становить значний науковий інтерес, оскільки цей жанр є важливою складовою музично-виконавської культури Західної Європи, яка безпосередньо закарбовує в собі соціокультурні, естетичні й технологічні трансформації різних історичних епох.

Вокальний ансамбль як фундаментальна форма виконавського мистецтва посідає важливе місце у світовій музичній культурі. Його виникнення, розвиток і трансформація в різні історичні періоди відображали не лише музично-стильові зміни, але й глибинні соціокультурні процеси. Від перших поліфонічних експериментів у Середньовіччі до сучасних авангардних практик вокальний ансамбль пройшов складний еволюційний шлях, що змінював його соціальні функції, стилістичні межі, естетичні орієнтири, технічний арсенал, склад виконавців, рівень вокальної майстерності співаків тощо. Осмислення певних ключових моментів цього історичного шляху допомагає краще зрозуміти сучасні особливості функціонування й розвитку вокального ансамблю як феномена музичної культури нашого часу, що актуалізує звернення до теми цієї роботи.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Аналіз розвитку вокального ансамблю, з урахуванням історичних, жанрових та національних аспектів, містять праці К. Паліски (Palisca, 1991), Л. Бурміцької (2014), О. Г. Стахевича (2013), Н. О. Супрун-Яремко (2014), О. Ф. Руденко (2018), В. В. Сичевської (2019), М. Бента (Bent, 2014), Т. Каблової та С. Румянцевої (2018), А. І. Кравченко (2021), Т. О. Ланіної (2016, 2017).

Мета статті – виявити основні історико-стильові етапи розвитку вокального ансамблю як феномена виконавської культури та складової сучасної мистецької практики.

Наукова новизна результатів дослідження полягає у комплексній репрезентації вокального ансамблю, що охоплює історико-культурні, жанрові і стильові аспекти. Незважаючи на численні праці, у яких проаналізовано окремі аспекти розвитку вокального ансамблю як жанрової форми музичного мистецтва, він залишається недостатньо вивченим з виконавського погляду на його історію – як *ціннісно-смыслового феномена західноєвропейської музики*, що уособлює функцію «творчої взаємодії» двох (або більше) людей, і тому в сучасній культурі слугує важелем *культурного діалогу між різними епохами і стилями музичного мистецтва*.

Методологія дослідження. Для розгляду явища вокального ансамблю в окресленому вище ракурсі застосовано інтеграцію наукових і музикознавчих методів, серед яких – *музично-історичний* для висвітлення динаміки становлення жанру, *порівняльний аналіз* різних ансамблевих форм і стилів для з'ясування впливу окремих національних традицій на розвиток ансамблю; *комунікативний* метод для розуміння суспільного сприйняття ансамблевої музики в різні епохи; *феноменологічний* підхід для досягнення сучасного досвіду ансамблево-вокальної практики.

Виклад основного матеріалу дослідження.

В музичній практиці термін «ансамбль» охоплює різні аспекти спільного виконання творів. Походження терміну пов'язане з французьким словом «*ensemble*» – «разом», а витoki самого явища колективного співу слід шукати в природному прагненні людини гармонізувати свої відносини зі світом та власним оточенням шляхом спільного (колективного) самовираження. Генеза ансамблевого співу тісно пов'язана з обрядовими та релігійними традиціями; лише згодом вокальний ансамбль перетворився на мистецький феномен з різними жанровими проявами.

В «Українській музичній енциклопедії» наведено деталізоване і вичерпне тлумачення терміну «музичний ансамбль» з урахуванням усіх важливих аспектів його функціонування, а саме: «1. Мистецький колектив з виконавців, які виступають разом»; далі перелічені

різновиди ансамблів – хореографічний, симфонічний і хоровий (оркестр або хор без диригента), оперний, балетний, камерний. «2. Спільне виконання твору кількома виконавцями»; «3. Музичний твір здебільшого для академічного вокального, інструментального чи вокально-інструментального ансамблю»; «4. Процес спільного музикування двох і більше музикантів-інструменталістів. Звідси ... назва навчальної дисципліни ... “камерний ансамбль”...», «5. ...злагодженисть спільного виконання твору кількома чи кільканадцятьма музикантами»; «6. Завершений номер з опери, кантати чи ораторії для групи співаків (із супроводом або без нього)» (Калиниченко, 2006: 72).

Як можна зрозуміти, термін «ансамбль» «...має в музиці кілька значень: 1) невелика група музикантів, які спільно виконують музичний твір; 2) твір для декількох виконавців; 3) колектив, спрямований на виконання певних жанрів музичного або хореографічного мистецтва; 4) злагожене звучання виконавців однієї партії; 5) специфіка та якість спільного виконання, що полягають у єдності, неподільності, узгодженості устремлінь і художньо-технічних прийомів усіх його учасників», – констатують автори сучасного навчально-методичного посібника (Заверуха, Чернета, 2022: 7).

Втім, усі наведені численні визначення поєднує комунікативний аспект – ансамбль як мистецький феномен передбачає спілкування, взаємодію, синергійну діяльність певної кількості осіб, спрямовану на досягнення того чи іншого художнього результату.

Отже, вокальний ансамбль – одна з найважливіших форм музичної практики – є не лише мистецьким явищем, а й засобом комунікації, носієм ідентичності і відображенням інтелектуальних та культурних потреб суспільства в різні історичні періоди. Як зазначають українські дослідниці С. Каблова та Т. Румянцева, «...вокально-ансамблеве виконавство, що відрізняється особливою естетикою і міжособистісною природою, є певним втіленням комунікативного аспекту в суспільно-історичному процесі» (Каблова, Румянцева, 2018: 518). Невипадково вчені, аналізуючи вокально-ансамблеве музикування як виконавську практику, що відображає еволюційні зміни соціально-

історичного буття, підкреслюючи її значення в передачі культурних маркерів епохи й вплив на формування музичних смаків суспільства, особливу увагу приділяють виховному потенціалу ансамблевого співу та його здатності забезпечувати міжособистісну та міжпоколінну комунікацію (там само).

Вивчення вокального ансамблю є неможливим без урахування широкого соціокультурного контексту його історичної трансформації. За своєю жанровою стилістикою вокальний ансамбль є *гетерогенним явищем*, оскільки асимілює в собі традиції поліфонії, камерної музики та драматичних форм, уособлюючи культурні й інтелектуальні потреби суспільства. Джерела ансамблевого співу простежуються у найдавнішій музичній традиції, насамперед у сфері релігійної практики. Спільне музикування було важливою складовою богослужінь і громадських зібрань, виконуючи не лише естетичну, а й соціальну функцію – воно сприяло єднанню спільноти, формуванню колективної ідентичності, передачі духовних цінностей.

Як зазначає О. Сбітнева, «вокальне мистецтво має багатовікову історію, протягом якої воно пройшло значний шлях розвитку, еволюціонуючи від найдавніших форм до сучасних професійних жанрів, ставши однією з найважливіших складових частин світової культури» (Сбітнева, 2024: 108).

На ранньому етапі ансамблевий спів розвивався в контексті релігійних практик. Прототипом вокального ансамблю став монодійний спів (спільне виконання мелодії кількома співаками без супроводу). В античній Греції гімни, присвячені богам, виконувалися як сольоно, так і хором (в унісон). У Візантії підґрунтям для розвитку багатоголосся став ансамблевий спів псалмів та кондаків. У християнській церковній музиці середньовічної Європи ансамблевий спів унаочнює виконавську специфіку григоріанського хорала – унісонного розспівування латинських текстів як однієї з частин богослужіння.

Таким чином, грецька монодія, візантійський спів та григоріанський хорал стали основою для перших багатоголосних структур, що почали виникати в Європі під час становлення церковної співацької

традицій та реформування літургії. «Імпульсом для виникнення багатоголосся, ймовірно, послужив факт проникнення в монодичний григоріанський хорал народних інтонацій і наспівів...», – зазначає Н. О. Супрун-Яремко (2014: 37).

Епоха Каролінгського Відродження (VIII–XI століття), «яка формувала нову історію і нову культуру» (там само: 38), сприяла й розвитку освітніх центрів, де вивчення музики поступово стає складовою навчального процесу.

Як «найбільш ранній вид європейського багатоголосся кінця IX – середини XIII століть», який був провідним жанром європейської поліфонічної музиці Середньовіччя, Н. О. Супрун-Яремко виокремлює *органум* (там само). Відома українська музикознавиця досліджує цю початкову форму багатоголосного співу, розглядаючи структуру, розвиток і значення органуму для подальшої еволюції поліфонічної музики. Основними різновидами органуму, згідно наведеної нею класифікації, є *паралельний* (мелодія григоріанського хоралу дублюється, два голоси рухаються паралельно, в одному ритмі, утворюючи інтервали кварта, квінти або октави) та історично пізніший *мелізматичний органум* (верхній голос рухається ритмічно й мелодично незалежно, створюючи імпровізаційного характеру хвилеподібну лінію дрібними тривалостями, тоді як нижній утримує основну мелодію довгими нотами) (див. там само: 38–40). Дослідниця підкреслює особливу історичну роль мелізматичного органуму у розвитку багатоголосного співу, «оскільки в ньому виявляється яскраво визначений поліфонічний характер з такими ознаками, як мелодична індивідуалізація кожного голосу, вихід за межі паралельної ритміки, розквіт мистецтва мелодичного колоруювання» (там само: 40). Таким чином, мистецтво органуму, яке, поміж іншим, потребувало високого рівня тембральної злагодженості між співаками, стало витокom і основою для формування подальшої вокальної ансамблевої культури.

Поступовий розвиток вокальної поліфонії у церковному співі – використання техніки *дисканту*, пов'язаної з протилежним рухом голосів, у *кондуктах* (зв'язках між розділами літургії, які згодом

перетворилися на самостійний світський жанр) і *клазулах* (закінченнях) (Супрун-Яремко, 2014: 41), збільшення кількості голосів, що протистоять основному голосу органуму, до трьох-чотирьох наприкінці XII століття та їх значне ритмічне ускладнення (формування системи ритмічних формул – модусів) (там само: 42), веде до появи у XIII столітті інших вокальних ансамблевих форм, насамперед *мотету*, який протягом XIII–XIV століть стає «найважливішим жанром західноєвропейської духовної і світської багатоголосої музики» (там само: 43). На відміну від розгорнутих органумів, мотет – «лірична мініатюра полімелодичного, переважно триголосного складу письма» (там само), де ансамблеве виконання декількох самостійних мелодичних ліній ускладнювалось тим, що до мелодій додавався і різний словесний текст, сакральний або світський. Також паралельно, приблизно від другої половини XIII століття, починається формування світських жанрів пісенного багатоголосся, таких як *рондо*, *балада* та *віреле*, більш простих багатоголосних композиції зі спільним текстом, однаковим фразуванням і ритмічним модусом голосів, що стали одним з витоків лінійно-гармонічного типу фактури (там само: 44–46).

Зразком поліфонічного стилю епохи Відродження стала творчість композиторів Орlando ді Лассо, Джованні П'єрлуїджі да Палестріни, Жоскена Дебре, які досягли вражаючої гармонії у співвідношенні рівноправних голосів в поліфонічній фактурі завдяки майстерному застосуванню імітаційної техніки.

На межі Ренесансу та раннього Бароко відбувається зміна естетичних принципів вокальної творчості: гармонію та рівновагу звучання духовних жанрів замінили оперні контрасти, динаміка та емоційна виразність нових інструментальних жанрів. Відповідно, протягом XVII – початку XVIII століть вокальний ансамбль став провідним в церковній та світській музиці, а поєднання технічної майстерності співаків, глибокого змісту творів та новацій у сфері формотворення вивело ансамблеву виконавську практику на ключові позиції в історії музики.

Відомий дослідник К. Паліска, аналізуючи творчість Дж. Габріелі, Л. Віадана, А. Банчєрі, К. Монтеверді (Паліска, 1991: 65, 66, 70, 163) звертає увагу на такі засадничі новації в розвитку ансамблевого співу:

- розширення кількості голосів у ансамблях (від чотирьох до восьми й більше), що дозволило створювати складні гармонічні структури;
- уведення техніки *basso continuo* як основи інструментального супроводу, який виконували клавішні, струнні інструменти;
- контраст між групами виконавців (сольні голоси проти хору) для створення діалогічності;
- збагачення виконавської техніки вокальною орнаментациєю – для вираження емоцій та вільної імпровізації; динамікою і темповими контрастами як засобами варіювання гучності та швидкості виконання – для підкреслення драматизму і передачі певних граничних емоційних станів – «афектів».

Аналізуючи вищезгадані наукові матеріали, розуміємо, що з розвитком вокальної техніки (яка посприяла вдосконаленню співацької майстерності, розширенню діапазону та динамічних можливостей голосу) вокальний ансамбль став ключовим засобом вираження музично-естетичних ідей Бароко, а інтеграція інструментальної музики привела до тісної взаємодії вокальних та інструментальних партій. Відповідно до цього, творчі принципи геніальних барокових майстрів Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха в подальшому стали фундаментом для розквіту жанрів багатоголосної хорової музики в європейській культурі.

У добу Класицизму XVIII століття фактура вокальних ансамблів стає гомофонно-гармонічною, орієнтуючись на ідеали симетрії та гармонії. Наприклад, в оперних ансамблях В. А. Моцарта унаочнено принципи музичної логіки та композиційної рівноваги, які забезпечують розгортання драматичного та музичного сюжетів (в опері «Весілля Фігаро» вони підкреслюють психологічну лінію взаємодії персонажів).

У романтичному мистецтві XIX століття посилюється увага до внутрішнього світу людини та загострення драматичних колізій. У цьому контексті вокальні ансамблі в опері – провідному жанрі

вокально-сценічного мистецтва того часу – набувають особливої емоційної насиченості, а кожен голос отримує широкі виразові можливості. Так, в опері Дж. Верді «Ріголетто» ансамблеві епізоди слугують засобом драматичного загострення, містячи зіткнення різнохарактерних вокальних партій у межах цілісного музичного простору (Дж. Верді вдається до виразних контрастів у динаміці, темпі й ритмі, аби передати психологічну напругу й боротьбу характерів). У творчості Дж. Россіні та Г. Доніцетті ансамблі також відіграють ключову роль, органічно вплітаючись у музичну драматургію оперного спектаклю. На відміну від ансамблів доби Класицизму, вокальні ансамблі романтичної епохи були більш вільно структуровані, часто містили емоційно поляризовані, контрастні образи і настрої.

Якщо оперні ансамблі були орієнтовані на зовнішній драматизм та масштабну сценічну взаємодію, то камерні вокальні твори доби Романтизму відзначалися глибокою індивідуальністю й інтимністю, а партія фортепіано в камерно-вокальних ансамблях посилювала емоційну глибину музичного сюжету.

В умовах мистецької практики ХХ століття вокальний ансамбль зазнав значної трансформації із впровадженням нових, неакадемічних стилів і форм музикування (наприклад, джаз, поп-музика). Провідним чинником впливу на його розвиток стала інтеграція традиційних вокальних практик із новітніми композиторськими техніками, розширення жанрових меж виконуваних вокальних творів та пошук нової художньої виразності, аж до інноваційних студійних технологій, що дозволили створювати особливу багат шаровість вокальної фактури завдяки, наприклад, технології мультитрекового запису.

Композитори академічного авангардного напрямку другої половини ХХ століття, зокрема Луїджі Ноно, Лучано Беріо та Карлгайнц Штокгаузен, активно переосмислювали природу вокального ансамблю, використовуючи інноваційні техніки письма, такі як мікротональність, алеаторика, а також розширена вокальна артикуляція: гортанні звуки, спів без тексту, свист, імітацію тембрів музичних інструментів, шумові ефекти. Ці новації дозволили радикально

переосмислити традиційне уявлення про вокальний ансамбль, ставши важливим етапом у розвитку сучасного вокального мистецтва та розширивши межі музичної виразності, відкрили нові можливості для експериментального виконавства.

У XXI столітті технологічний прогрес суттєво змінив способи комунікації між виконавськими колективами та слухачами. Новими платформами для просування вокальних ансамблів стали соціальні мережі (YouTube, Instagram, TikTok), що дозволили виконавцям безпосередньо взаємодіяти з аудиторією, розширити її географічне охоплення, надавати контент, пристосований до потреб різних соціальних груп. Прикладом такої діяльності слугують онлайн-концерти (як основний засіб комунікації між ансамблем та слухачами), які набули популярності під час епідемії COVID-19.

Завдяки таким стрімінговим сервісам, як Spotify, YouTube Music, Apple Music, творчість вокальних колективів стала максимально доступною широкій аудиторії, сприяючи її популяризації, зокрема серед молоді. Так, американська акапельна група «*Pentatonix*» використовує стрімінгові онлайн-платформи для поширення своєї творчості по всьому світу, поєднуючи акапельний спів з аранжуваннями популярної музики.

Розглядаючи явище глокалізації в культурному ракурсі, І. Шевель дійшла висновку, що глобальні музичні тенденції адаптуються до локальних культурних особливостей, створюючи унікальні форми музичного вираження: «...поняття “глобальна культура” можуть вживати в розумінні наявності процесів глобалізації у сферах культури, дозвілля, побуту, але не встановлення єдиної, інтегрованої, стандартної культури, що заступає культури національні» (Шевель, 2013: 96). Практичним підтвердженням взаємовпливів глобальних музичних тенденцій і локальних національних особливостей можуть слугувати сучасні українські ансамблі, які, виконуючи автентичні народні пісні, інтегрують у свій репертуар аранжування музичних творів з інших країн, у такий спосіб розширюючи свою слухачську аудиторію. Також, завдяки зростаючій кількості міжнародних проєктів, вокальні

колективи співпрацюють з музикантами різних країн і постійно створюють нові форми музичної комунікації.

Новітні вокальні ансамблі сьогодення ще більш сміливо експериментують зі стилями й жанрами, інтегруючи елементи естрадної, джазової та електронної музики у свою творчість. Ці зміни зумовлені прагненням музикантів утримати прихильність слухацької аудиторії, яка очікує новизни, стильової та естетичної багатогранності. Використання у виконавській практиці імпровізації, вокальної техніки «скет» дає змогу музикантам виходити за межі усталених жанрових форм. Одним з яскравих прикладів такого виконавського підходу є творчість вокального ансамблю «*The Swingles*» в репертуарі якого – акапельні композиції на основі клавірних творів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Г. Телемана, аранжування відомих джазових та рокових стандартів.

Популярною формою презентації вокальної ансамблевої творчості стали музичні відеокліпи, оскільки видовищний візуальний ряд посилює емоційне сприйняття творів і робить їх привабливими для молодіжної аудиторії, орієнтованої на аудіовізуальну комунікацію.

О. Красненко (2023) у своєму дослідженні інтерактивності як явища культурного простору кінця ХХ – початку ХХІ століття фокусує увагу на новітніх форматах взаємодії з аудиторією, зокрема практиці онлайн-голосування щодо вибору репертуару, яка забезпечує інтерактивний зв'язок між виконавським колективом і слухачами. «Сучасний культурний простір міста створює діалогову комунікативну мережу, в якій кожен учасник набуває нової ролі. В інтерактивному культурному просторі людина отримує змогу використати свій потенціал та всі можливості як для власного розвитку, так і для розвитку навколишнього середовища» (Красненко, 2023: 168). Окремо вченим зазначено й про дистанційне проведення майстер-класів для музикантів, однак без чітко окресленої участі слухацької аудиторії як активного елемента музичної події.

Надані положення набувають особливої актуальності в контексті трансформації вокально-ансамблевого виконавства, яке в умовах цифрової культури дедалі частіше інтегрує форми активної взаємодії

зі слухачем. Залучення публіки до формування репертуару, участь у цифрових платформах, а також дистанційні майстер-класи з вокального ансамблевого музикування не лише змінюють механізми функціонування жанру, але й сприяють переосмисленню ролі слухача як співтворця культурного процесу. Такі форми комунікації активно сприяють формуванню креативного середовища, водночас підвищуючи зацікавлення ансамблевою практикою та забезпечуючи умови для ширшого залучення слухацької аудиторії.

На сьогодні підтвердженим фактом є те, що сучасні трансформації соціокультурної комунікації вокальних ансамблів демонструють їхню гнучкість і здатність адаптуватися до сучасних реалій. Завдяки технологічності, крос-жанровості, міжкультурним проектам та соціальній спрямованості ансамблі залишаються важливим механізмом музичної комунікації, сприяючи збереженню культурної спадщини і створенню нових форм творчості.

У розвиток феноменологічного дискурсу пропонуємо розглядати ансамблеву форму творчої взаємодії крізь призму:

1) *суб'єктивного переживання* виконавців і слухачів: взаємодія голосів у просторі створює унікальну акустичну й емоційну реальність, яку можна аналізувати в межах феноменології звуку та музичного сприйняття;

2) *інтенціонального налаштування*, що є ключовим у формуванні ансамблевого співзвуччя та його експресивного наповнення (коли виконавці вокального ансамблю не просто продукують звуки, а синергійно спрямовують їх на створення спільного слухацького часопростору);

3) *діалектики «єдиного у множинному»* (коли окремі голоси зливаються у спільний звуковий потік, зберігаючи при цьому темброву індивідуальність);

4) *часовості переживання* виконавців та слухачів (коли ансамблевий спів сприймається як особливий досвід часу – кожен голос звучить, створюючи поліфонічну тканину);

5) *унікальності акустичного досвіду*: вокальний ансамбль існує в конкретному акустичному середовищі, його звучання пов'язане з вокальною фізіологією, а прослуховання дозволяє виявити специфіку взаємовпливу простору і тембральної якості голосу;

б) *взаємодії свідомостей*: спільне виконання передбачає глибокий рівень міжособистісної комунікації (учасники ансамблю не лише слухають один одного, а й інтуїтивно відчують наміри та емоційний стан колег, що впливає на колективне звучання).

На нашу думку, феноменологічний підхід до вивчення вокального ансамблю дозволяє глибше осмислити його як явище, що виходить за межі суто історії музики, актуалізуючи новітні способи комунікації та набуття суб'єктивного художнього досвіду.

Висновки.

Вокальний ансамбль – це феномен західноєвропейської музики, який протягом століть виконує естетичні, соціальні та комунікативні функції. Становлення вокального ансамблю розпочалось з практики колективного монодичного співу ще за часів Античності. Згодом в епоху Середньовіччя церковна монодія стала основою формування багатоголосся. Григоріанський хорал доповнювався паралельним дублюванням мелодії, що сприяло виникненню органуму. Надалі, в епоху Відродження, поліфонічна майстерність композиторів (Ж. Дебре, О. Лассо, Дж. П. Палестріна) сприяла становленню ансамблевого співу як окремого виконавського жанру. Важливою віхою його розвитку була мадригальна традиція, яка втілювала не лише музичний діалог, а й глибокий емоційний зміст.

У барокову добу вокальні ансамблі набули нового розвитку завдяки появі оперного жанру. У творах К. Монтеверді, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха ансамблевий спів набув драматичної виразності, що підкреслювало індивідуальні характери персонажів і створювало багатопланову музичну фактуру. Епоха Віденського класицизму, представлена опусами В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Гайдна, розширила можливості ансамблевого співу через включення його в симфонічні, камерні та оперні жанри.

Однією з основних характеристик вокального ансамблю стала його комунікативна функція. І це не лише мистецтво поєднання голосів, а й спосіб взаємодії між виконавцями, що відображає соціальну динаміку музичного процесу. Ансамблевий спів дозволяє створювати єдине художнє висловлення, яке ґрунтується на чутливому взаєморозумінні між учасниками. Так, в епоху Романтизму комунікативна функція вокального ансамблю досягла нового рівня завдяки експресивності й психологічній глибині музичних творів.

У ХХ столітті ансамблі стали платформою для інноваційного мислення, особливо в авангардному мистецтві. З'явилися нові форми ансамблевого письма, зокрема експериментальні техніки (Л. Беріо, К. Штокгаузен), які відкрили нові можливості спільного звучання голосів. Джаз, популярна музика та акапельний спів набули широкого розповсюдження, а народні мотиви увійшли в класичну музику. З'явилися електронні та мультимедійні вокальні ансамблі, почала активно використовуватися електроакустика.

Ансамблевий спів у творчій практиці ХХІ століття – це інструмент соціальних ініціатив та культурної дипломатії. Характерними для нього в умовах глобалізації є синтез різних культурних традицій, що розширюють його жанрові межі, а також використання сучасних технологій для запису та обробки й виконання вокальної музики.

Інтеграція нових технологій, глобалізація культури, орієнтація на соціальні потреби впливають на зміст і розвиток ансамблевого співу. Вокальний ансамбль є не лише музичним жанром, а й важливим соціокультурним феноменом, що об'єднує людей у процесі спільної творчості. Історична динаміка жанру відображає зміну музичних стилів, естетичних ідеалів, комунікативних стратегій.

Таким чином, вокальний ансамбль є однією з найбільш гнучких форм виконавської практики, яка еволюціонувала у відповідь на культурні, соціальні і технологічні зміни, демонструючи послідовний процес перевтілення з релігійного жанру на універсальну композиційну структуру, здатну адаптуватися до сучасних викликів та нових форм художнього вираження. І сьогодні вокальні ансамблі продовжують

активно впроваджувати інновації, залишаючись при цьому важливим засобом збереження та популяризації музичних традицій.

Перспективи подальших досліджень охоплюють широке коло тем, здатне розширити як теоретичні засади ансамблевого співу, так і практичні аспекти його розвитку. Наразі актуальним є вивчення ансамблевого музикування у сфері неакадемічної музики: сучасна естрадна пісня, рок-музика, нові форми жанрово-культурної взаємодії (етніка, традиційний спів) в Україні та світі.

ЛІТЕРАТУРА

- Бурміцька, Л. Ф. (2014). Особливості вітчизняного наукового інтересу до вокального виконавства. *Культура і сучасність: альманах*, 1, 162–165.
- Заверуха, О. Л., & Чернета, Т. О. (2022). *Вокальний ансамбль*. (Навчально-методичний посібник). Корсунь-Шевченківський: ФОП Майдаченко І. С. https://www.researchgate.net/publication/365410204_Vokalnij_ansambl_navca_lno-metodicnij_posibnik_dla_studentiv_ZVO
- Каблова, Т. Б., & Румянцева, С. В. (2018). Вокальний ансамбль як засіб комунікації. *Молодий вчений*, 2(54), 517-519. <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/5167>
- Калиниченко А. (2006). Ансамбль музичний. У кн. Скрипник, Г. (гол. ред.), *Українська музична енциклопедія*, т. 1, сс. 72–73. Київ: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Кириленко, Я. О. (2023). Вокально-ансамблеве та диригентське мистецтво: інноваційні підходи до підготовки фахівців. *World trends in the use of interactive technologies in education: international collective monograph*, 317–339. Lima, Peru –Kyiv, Ukraine.
- Кравченко, А. І. (2021). *Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ– початку ХХІ століть*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.
- Красненко, О. (2023). Інтерактивність як явище культурного простору кінця ХХ– початку ХХІ століття. *Питання культурології*, 42, 163–172.
- Ланіна, . О. (2017). Теоретичні основи вокального ансамблевого виконавства. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*, 2, 46–50.

- Ланіна, Т. О. (2016). Розвиток вокального ансамблевого виконавства в Україні другої половини ХХ століття. *Матеріали II міжнародної науково-практичної конференції «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» 14–15 квітня*, 85–91. Київ.
- Павленко, І. (2013). Вокальні ансамблі сучасного побутування (жанрові особливості). *Народознавчі зошити*, 4, 722–726.
- Руденко, О. (2018). Українська школа вокального мистецтва: традиції та сучасність, *Музичне мистецтво і культура*, 26, 246–255.
- Сбітнева, О. Ф. (2024). Історія розвитку європейського вокального мистецтва від найдавніших часів до ХІХ століття. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 8, 104–109.
- Стахевич, О. Г. (2013). *З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки*. Вінниця: Нова Книга.
- Супрун-Яремко, Н. О. (2014). *Поліфонія*. (Посібник для студентів вищих навчальних музичних закладів). Вінниця: Нова Книга.
- Шевель, І. (2013). Процес глобалізації світу культури. *Вісник КНУКіМ. Серія: Соціальні комунікації*, 1, 95–99.
- Bent, M. (2014). The grammar of early music: preconditions for analysis. In *Tonal Structures in Early Music* (pp. 15–59). Routledge.
- Palisca, Claude V. (1991). *Baroque Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall. <https://archive.org/details/baroquemusic0000pali/page/n5/mode/2up>.

REFERENCES

- Bent, M. (2014). The grammar of early music: preconditions for analysis. In *Tonal Structures in Early Music* (pp. 15–59). Routledge [in English].
- Burmitskaya, L. (2014). Features of domestic scientific interest in vocal performance. *Culture and modernity*, 1, 162–165 [in Ukrainian].
- Kablova, T. B., Rumyantseva, S. V. (2018). Vocal ensemble as a means of communication. *Young scientist*, 2(54), 517–519 <https://molodyvchenyi.ua/index.php/journal/article/view/5167> [in Ukrainian].
- Kalynychenko, A. (2006). Musical ensemble. In Skrypnyk, H. (Ed.). *Ukrainian Music Encyclopedia*, Vol.1, pp. 72–73. Kyiv: M.T. Rylsky IMFE of NASU [in Ukrainian].
- Kirilenko, Ya. O. (2023). Vocal-ensemble and conductor art: Innovative approaches to the training of specialists. In *World trends in the use of interactive*

- technologies in education: international collective monograph*, 317–339. Lima, Peru –Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].
- Krasnenko, O. (2023). Interactivity as a phenomenon of cultural space of the end XX – early XXI centuries. *Questions of cultural studies*, 42, 163–172 [in Ukrainian].
- Kravchenko, A. I. (2021). *Semiology of chamber and instrumental art Ukraine at the end of the XX -early XXI centuries*. (Extended abstract of Dr. Habil. diss.). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald. Kyiv [in Ukrainian].
- Lanina, T. (2016). Development of vocal ensemble performance in Ukraine of the second half of the twentieth century. *Materials of the II International Scientific and Practical Conference «Professional Art Education and Art Culture: Challenges of the 21st Century»*. April 14–15, 85–91. Kyiv [in Ukrainian].
- Lanina, T. (2017). Theoretical foundations of vocal ensemble performance. *Musical art in educational discourse*, 2, 46–50 [in Ukrainian].
- Palisca, C. V. (1991). *Baroque Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall. <https://archive.org/details/baroquemusic0000pali/page/n5/mode/2up> [in English].
- Pavlenko, I. (2013). Vocal Ensembles of Modern Life (Genre Features). *Ethnographic Notebooks*, 4, 722–726 [in Ukrainian].
- Rudenko, A. (2018). Ukrainian Vocal Art School: Traditions and Modernity. *Musical Art and Culture*, 26, 246–255 [in Ukrainian].
- Sbitneva, A. (2024). The history of European vocal development art from Ancient times to the nineteenth century. *Scientific Notes. Series: Pedagogical Sciences*, 8, 104–109 [in Ukrainian].
- Shevel, I. (2013). The process of globalization of the world of culture. *Bulletin of the KNUKiM. Series: Social Communications*, 1, 95–99 [in Ukrainian].
- Stakhevich, O. H. (2013). *From the history of vocal-performing styles and vocal Pedagogy*. Vinnytsia: Nova Kniga [in Ukrainian].
- Suprun-Yaremko, N. O. (2014). *Polyphony. (A Manual for Students of Higher Musical Educational Institutions)*. Vinnytsia: Nova Kniga [in Ukrainian].
- Zaverukha, O. L., & Cherneta, T. O. (2022). *Vocal Ensemble*. (Educational and methodical guide). Korsun-Shevchenkivskyy: FOP Maidachenko I. S. https://www.researchgate.net/publication/365410204_Vokalnij_ansambl_navca_lno-metodicnij_posibnik_dla_studentiv_ZVO [in Ukrainian].

Wang Jian

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
post-graduate student,
the Department of Interpretology and Analysis of Music
e-mail: 137394066@qq.com
ORCID iD: 0009-0002-3495-661X

**Ensemble singing as a phenomenon
of Western European music: historical discourse**

***Statement of the problem.** In the modern musical practice, the vocal ensemble remains an important genre used in a concert performance, professional music education, and amateur circles. Understanding its historical development helps to better understand the performing ensemble tradition and adapt it to modern conditions. The vocal ensemble as a fundamental form of performing art occupies an important place in the world musical culture. Its emergence, development, and transformation in different historical periods reflected not only musical and stylistic changes, but also deep socio-cultural processes. From the first polyphonic experiments in the Middle Ages to modern avant-garde practices, the vocal ensemble has undergone a complex evolutionary path that includes genre and stylistic boundaries, technical scope, and performing skills.*

***Objectives, methods, and novelty of the research.** The purpose of the study is to identify the main historical and stylistic stages of the development of the vocal ensemble as a phenomenon of performing culture, as one of the leading genres of Western European musical art. The study uses a historical method – to study the chronology of the genre; a comparative analysis of various ensemble forms and styles – to clarify the influence of individual national and cultural traditions on the development of the ensemble; a communicative method – to understand the public perception of ensemble music in different eras. The novelty lies in the comprehensive representation of the vocal ensemble, which covers historical and cultural, genre and style aspects. Despite numerous works that analyse individual aspects of the development of the vocal ensemble as a genre form of musical art, it remains insufficiently understood from the point of view of the performing view of its history – as a value-semantic phenomenon of Western European music, which personifies the function of communication between two (or more) people. And therefore, the vocal ensemble in modern culture serves as a lever for cultural dialogue between different eras and styles of musical art.*

Research results and conclusion. *In the Renaissance, vocal ensembles acquired established features (in particular, polyphony, which became the basis for the development of ensemble singing). In the Baroque era, the dramatic function of the ensemble was opened up, especially in the operas and oratorios of H. F. Handel and J. S. Bach. In the music of the Viennese classics, ensembles were used as a structural element in symphonies, masses, and chamber genres (J. Haydn, W. A. Mozart, L. Beethoven). During the Romantic period of the 19th century, vocal quartets and other chamber forms developed: secular ensembles appeared that performed folk songs and romances.*

In the 20th century, ensembles became a platform for innovative research, especially in the avant-garde. Jazz, popular music, and a cappella singing became widespread, and folk motifs entered classical music. Electronic and multimedia vocal ensembles appeared, and the integration of electroacoustics began to be actively used. Ensemble singing of the 21st century is a tool of social initiatives and cultural diplomacy. It is characterized by: globalization and synthesis of various cultural traditions, expanding the boundaries of the genre, as well as the use of modern technologies for recording, processing and performing vocal music. The communication of modern vocal ensembles continues to change. The integration of new technologies, globalization of culture, and orientation to social needs affect the content and forms of development of the genre. Under these conditions, vocal ensembles remain a unique art form capable of combining traditions and innovations, the local and the global, the artistic and the social. And today, vocal ensembles continue to actively introduce innovations, while remaining an important means of preserving and popularizing musical traditions.

Keywords: *vocal ensemble; evolution of vocal art; polyphony; vocal technique; ensemble singing; chamber singing; genres of vocal ensemble; vocal harmony; vocal traditions.*

Стаття надійшла до редакції 18 лютого 2025 року

УДК 784.1.087.68.071.2:78.03(477+474.3)

DOI 10.34064/khnum1-74.11

Лю Дань

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

e-mail: 56880072@qq.com

ORCID iD: 0009-0007-4325-3509

Хорова регіоністика межі тисячоліть: *horo cantor* і метамова

Предмет статті – складова художньо-творчої практики ХХ століття, яка є історично завершеною системою. Проте, за рахунок спадкоємності виконавського мистецтва як перманентного процесу, ця система має відкритий характер культури-proto. Актуальність теми зумовлена недостатньою мірою обґрунтування унікальної ролі хорової регіоністики на шляхах вивчення актуалізації сучасного хорового мистецтва. Мета статті – визначити загальні ознаки регіонального хорового мистецтва на прикладі двох творів, що належать до різних регіонів світу, – України та Латвії. Методами дослідження стали історичний, системний, функціонально-структурний у взаємодії із жанрово-стильовим, виконавським і хорознавчим підходами. За результатами дослідження констатовано спільність завдань хорового мистецтва в умовах політичної несвободи та спорідненість художніх процесів в регіональних осередках хорової культури, що безпосередньо вплинули й на зразки хорової творчості. Відмінності, що виявлені на мовно-стилістичному рівні, зумовлені ментальними якостями фольклорної традиції, естетичними цінностями національної мови та літератури, світоглядними та релігійними сенсами.

Ключові слова: регіональна культура; хорове виконавство; *horo cantor*; доба глобалізації; українські композитори; поліфонія; латвійська традиція; жанри хорової творчості.

Постановка проблеми.

Сучасна хорова музика вирізняється винятковим розмаїттям стильових підходів і жанрових рішень, діапазон яких охоплює історичну ретроспекцію (від барокових і класико-романтичних форм

до нефольклорних, побудованих на інноваційних звуковисотних прийомах і фактурно-тембровому варіюванні) та *презентацію* музичного авангарду XX–XXI століть (сонорно-алеаторичних або, подібно до камерних кантат А. Веберна, пуантилістичних композицій). До історично усталених типів фактури, які маніфестує хоровий стиль у «живому» звучному «тексті культури», належать монодія (властива григоріанським хоралам і знаменним розспівам), гетерофонія (характерна для ансамблевого та хорового співу), імітаційна й контрастна поліфонія, гармонічна або акордова (що в хоровому викладі асоціюється з багатоголосим хоралом).

Результати фактурного аналізу дають змогу усвідомити, що культурно-стильовий ландшафт хорового співу позначений кількома шляхами актуалізації, серед яких – неофольклорний рух, історично інформоване виконавство, *nova musica sacra*. У цьому контексті вирізняється регіональна складова, яка є маркером національного хорового стилю, що не дозволяє планетарній глобалізації «поглинути» самобутній голос певного народу (і людини, яка співає – *homo cantor*).. Спробуємо окреслити (хоча б оглядово) роль і значення цього явища як маловивченого об'єкта хорознавчої науки.

З іншого боку, репрезентантом хорового універсуму завжди були й залишаються композитори – творці музики, які в тісному зв'язку з колективами та їхніми керівниками оновлюють сучасний репертуар. Таким чином, в хоровому мистецтві склалося жанрово-стильове суголосся – «інтонаційний словник», що містить певні мовностильові комплекси (моделі). За цими моделями закріплена типологічна музична семантика: фольклорна, пейзажно-програмна, сакральна, концертна, театралізована. Отже, хорові твори традиційно визначаються за жанровою, національною та індивідуально-композиторською стилістикою, слугуючи своєрідним «містком» між жанром (що враховує виконавський потенціал) і стилем хорової творчості митця.

У свою чергу, регіональна хорова традиція конституюється на ґрунті взаємодії фольклорних архетипів та мови композитора як

способу авторського самовираження, породжуючи новий рівень синтезу – *метамову культури-proto* (відкритого типу), що є новим етапом її розвитку.

Актуальність теми дослідження зумовлена: 1) творчою практикою ХХ століття, що є історично завершеною системою. Але за рахунок наявної спадкоємності виконавського мистецтва як перманентного процесу та вміщення в ньому всіх усталених історико-стильових моделей європейської традиції ця практика має відкритий характер культури-*proto*; 2) недостатньою мірою обґрунтування унікальної ролі *хорової регіоністики* на шляхах актуалізації сучасного мистецтва, позначеного міжстильовими процесами в системі національних культур кінця ХХ–ХХІ століть.

Мета статті – виявити загальні ознаки регіонального хорового мистецтва на прикладі творів композиторів України та Латвії як «мікрокосм» багатющої хорової традиції, яку уособлює сучасний *homo cantor* на тлі загальних тенденцій глобалізації культури кінця ХХ–ХХІ століть. *Матеріалом статті* слугують зразки української (Б. Лятошинського) та латвійської (Ерікс Ешенвальдс) хорової музики.

Останніх дослідження і публікацій за темою. Хорова регіоністика є маловисвітленим предметом сучасного хорознавства і на рівні методології лише набирає обертів. Будемо спиратися у своєму трактуванні загальної проблематики на новітні праці І. Бермес (Бермес, 2022), Н. Белік-Золотарьової (Белік-Золотарьова, 2024), Л. Серганюк (Серганюк, 2015), О. Заверухи (Заверуха, 2019). Окремий інтерес становить стаття Н. Шепеленко, в якій проаналізовано знаковий твір Арво Пярта, що мав величезний вплив на становлення регіональних «гілок» духовної хорової музики (Шепеленко, 2014). Відомості стосовно творів, вибраних для аналізу, запозичені із праць зарубіжних дослідників: А. Коглана (Coghlan, 2015) та Е. Ларса (Lars, 1983).

Методологія дослідження інтегрує сучасні підходи до аналізу хорового співу: загальні – історичний, системний, функціонально-структурний – та конкретизовані музикознавчі: жанрово-стильовий,

виконавський і хорознавчий, що разом скеровують увагу дослідника на специфіку хорового мистецтва як звучного «живого» тексту. **Новизну теми** складає виявлення жанрово-стильової своєрідності творів композиторів України та Латвії в аспекті хорової регіоналістики, що потребує методологічного обґрунтування як спеціальний розділ сучасного музикознавства.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Однією з домінант визначення регіонального стилю хорового твору є виявлення його жанрового інваріанту. Хорознавиця Л. Серганюк зазначає, що «...розуміння специфіки й логіки певного музичного жанру – як історично сформованого явища, властивості якого залежать від походження і призначення, способів та умов виконання і сприйняття, а також особливостей змісту, форми і стилістики, – необхідні для створення повноцінної виконавської концепції» (Серганюк, 2015: 44). Класичні жанрові інваріанти, що сформувалися у фольклорній традиції, здатні істотно змінювати свої первинні функції та закономірності в системі індивідуально-авторського стилю творчості. Так, наприклад, у творі для мішаного хору «Плач Адама» А. Пярта є поєднання ознак різновекторних жанрових моделей класицистичної та фольклорної спрямованості – ораторії та плачу, що приводить до стильового синтезу під знаком молитовності. Тому важливо ознайомитися із жанровими різновидами, що культивувались у хоровій творчості різних епох. Найбільш репрезентативними в хоровій творчості як української, так і балтійської академічної традиції є хорова мініатюра, хоровий концерт (поема) та хоровий цикл. Однак унаочнення класичних законів найкраще відбувається на матеріалі таких жанрів, як хорова обробка народної пісні та хорова мініатюра. У цьому контексті назвемо неперевершені зразки української музики, наприклад, хор «Тече вода в синє море» Б. Лятошинського: третій розділ цієї хорової композиції – зразок полішарової поліфонії (соло сопрано в супроводі жіночих голосів та остинато чоловічих).

Пропонуємо також розгляд хорової обробки Б. Лятошинського «*Ой у полі три криниченьки*» в аспекті поліфонічного мислення (фактури, формотворення). Вербальна основа пісні складається з п'яти строф. Ця строфічна будова за музичним змістом збігається з темою-мелодією. У фольклорній практиці мелодія пісні виконується переважно в підголосковому складі: зачин – це одноголосний наспів у партії тенорів (тт. 1–2); йому відповідає втора жіночих голосів (тт. 3–4); і, нарешті, кінцівку складає хорове tutti (тт. 5–7). Композитор-симфоніст відчуває цей чудовий наспів як поліфонію різних голосів, що спираються на цитату (хоча цей матеріал опрацьований прийомами імітації основної теми народної пісні зі зсувом на дві долі).

Семидолльний метр пісні позначений внутрішньо синтаксичною асиметрією 2+5 у першій строфі. Подальший розвиток строфічної будови відбувається за рахунок тематичного варіювання засобами імітаційної поліфонії. Відбувається композиційний еліпсис, у якому беруть участь нові контрапунктичні голоси, оскільки це композиторська обробка фольклорного матеріалу. Третя строфа позначена скороченням монодії зачину для концентрації драматичних почуттів (у тексті йдеться про зраду в коханні). Тому третя строфа є кульмінацією в драматургії твору. Після неї відбувається емоційний спад: спо-стерігаємо зіставлення чоловічих та жіночих голосів, тембральне варіювання, поліфонічну перестановку голосів. Нарешті, п'ята строфа – кода як смисловий «каданс» драматичної оповіді, що звучить у ліричному ключі (як катарсис).

Аналіз хорової обробки української народної пісні «*Ой у полі три криниченьки*» доводить, що Б. Лятошинський був послідовником традиції М. Леонтовича. На цей факт, зокрема, вказують: опора композитора на фольклорне джерело; цитування мелодії народної пісні є основою хорової композиції, ставлення до фольклорного музичного мислення як до звукоідеалу; доповнення засобів народного багатоголосся (монодія, терцієва втора, одноголосний каданс) класичними прийомами європейської поліфонії (імітація, стрета, контрапунктичне додавання нових елементів до основної теми або її

«ядра»); збільшення ролі поліфонічної фактури в драматургічному збагаченні строфічної форми, завдяки чому утворюється тип лірико-психологічної драматургії (хвилі) з притаманними їй якостями кульмінаційної напруги в «точці золотого перетину» (третя строфа) та швидкоплинному спаді-заспокоєнні (у зоні коди).

Проаналізована обробка вважається сучасними хормейстерами перлиною в «золотому фонді» української народнопісенної традиції. Сучасні хорові колективи не тільки в Україні, але й у Китаї із задоволенням виконують цей шедевр, позначений творчим даром видатного митця.

Традиції Б. Лятошинського продовжили його талановиті учні, й не лише першої генерації (М. Скорик, І. Карабиць, Л. Дичко, В. Сильвестров). Не дивно, що студенти Б. Лятошинського теж залучали імітаційні прийоми тематичного розвитку до своїх перших (учнівських) творчих експериментів. Так, Мирослав Скорик у дипломній роботі, кантаті «Весна», двічі звертався до фуги – у заключних 4-й та 5-й частинах циклічної форми. 4-та частина «*Розливайся, зелено діброво*» є подвійною фугою. Перша тема має ліричний характер та діатонічну будову; друга презентує поспівковий тематизм жвавої гаївки. У репризі обидві теми поєднуються в контрапункті: перша тема звучить у партії басів, а друга – у партії альтів. Тоді як п'ята частина «*Земле моя*» узагальнює світоглядні ідеї твору (рідна земля, народ, Вічність, радість буття). Композиція має три розділи: діалог баритона-соліста з хором, фугато й урочисту коду. Роль поліфонічного розділу підкреслено його завершенням у хоровому унісоні.

Утім існує традиція харківської композиторської школи, в якій наявна генеральна лінія спадкоємності поліфонічного мислення від С. Богатирьова та Д. Клебанова до творчої майстерні В. Бібіка та його учня О. Щетинського. Можна стверджувати, що відбувається діалог поколінь завдяки використанню саме **поліфонії як типу хорового письма**. Не можна заперечувати і вплив симфонічного методу (що спирається на прийоми мотивно-тематичного розвитку), який є пріоритетним для багатьох композицій, навіть у малих

жанрах (наприклад, хоровий твір Дениса Бочарова «Прощай, земле» на поезію Т. Шевченка).

Балтійський регіон представлений трьома країнами, що омиваються Балтійським морем, – Латвією, Литвою та Естонією. Кожна з них має самобутню й давню музичну культуру. Разом з тим, під час знайомства з хоровою спадщиною різних регіональних традицій вдасться виявити багато спільних рис стосовно мелосу, жанрових і стилевих закономірностей, виконавських традицій тощо. Кожен із балтійських народів має багатий фонд музичного (пісенного та інструментального) фольклору. Його багатство та своєрідність стали причинами активного звернення хорових композиторів – представників академічних центрів Литви, Латвії та Естонії – до народно-пісенних джерел. З’явилася генерація сучасних митців, домінантою творчості яких стала хорова музика. До них слід віднести Петериса Вакса, Сельгу Менс, Ерікса Ешенвальдса, Екабса Янчевскіса та ін. Загалом на рівні регіональних шкіл країн Північної Європи слід визначити вплив на творчість молодих авторів композитора *Арво Пярта*, представника старшої генерації естонської композиторської школи – новатора у трактуванні духовних жанрів хорової музики.

Ерікс Ешенвальдс (нар. 1977) та Екабс Янчевскіс (нар. 1992) є представниками молоді генерації композиторської **школи Латвії**. Обидва закінчили факультет композиції Латвійської академії музики та є учнями видатної латвійської композиторки Сельги Менс. У своїй творчості композитори зверталися до різних сфер музикування¹, однак жанровою домінантою творчості обох митців є хорова музика, що її можна класифікувати: за виконавським складом (з інструментальним

1 У Ешенвальдса – це опера (*The Immured*, 2006), мультимедійна симфонія (*Nordic Light*, 2015), кіномузика (*Mellow Mud*, 2016). У Янчевскіса – ораторія (*No letu zemes*, 2015), програмні оркестрові твори (*Trakās dienas* («Божевільні дні», 2014)), кіномузика та музика для театральних вистав (*Lauva Ziemā* («Лев узимку», 2012), *Klavīgo*, 2016; *Dubļi* («Бруд», 2010)).

супроводом, або а сарпелла) та за тематикою й комунікацією зі слухачем (світська та духовна).

Більшість світських композицій Ешенвальдса присвячені *темі природи та космосу*: «*Stars*», «*Nothern Light*», «*Rivers of Light*», «*A Drop in the Ocean*». У них автор пропонує нестандартні темброві рішення (наприклад, звучання скляних келихів із водою), звертається до прийомів перформансу (повільне зникання хору під білою тканиною, що імітує хвилі океану).

До духовної тематики належать твори «*Trinity Te Deum*» для хору, труб, ударних, арфи та органа, «*Страсті по Святому Луці*» для солістів, мішаного хору та камерного оркестру, «*Salutation*» для мішаного хору, «*O Salutaris Hostia*» для солістів і мішаного хору. Хоча Ешенвальдс вибирає духовні тексти, але певною мірою їх «секуляризує», оминаючи типову стилістику літургічних піснеспівів.

У світських творах Янчевскіса переважають сюжети із загостреним психологізмом («*Atsalums*»), поетичні тексти з елементами сугестії (Odprawy), символізм («*When*»). Духовну тематику у творчості Е. Янчевскіса репрезентують хорові мініатюри на канонічні тексти «*Adveniat Regnum*», «*Ave Maris Stella*» та «*Mater amabilis*» для мішаного хору.

Розглянемо композиторську інтерпретацію тексту євхаристичного гімну «*O Salutaris Hostia*» у творі Е. Ешенвальдсом (2008). Піснеспів «*O salutaris Hostia*» написаний для мішаного хору і двох сопрано соло. Хоральна фактура без підголосків виконує функцію гармонічної підтримки мелодичної лінії в партії сопрано. Композитор вибирає нетиповий для сакральної музики романтичний тип образності твору (*con sentimento* – італ. «із почуттям»). Однак за жанром його слід віднести до літургічного піснеспіву. Вибравши цей текст, авторство якого приписують італійському теологу середини XIII століття Томі Аквінському, Е. Ешенвальдс формує свій «образ» сакрального тексту, відшукуючи власну стилістику в тембрах голосів, ритмах і динаміці. За характером перший розділ – страждання та прохання, мінорний, другий – славильний, мажорний. Тематичний матеріал

розділів не є контрастним: другий розділ – повторення першого з ущільненою фактурою (додається чоловіча партія голосів). Структурний аналіз дав змогу зрозуміти, що композитор інтерпретує богослужбний текст як *поетичний* – із певними змінами. Варіантність, що виникла на основі двократного повтору завершальних строф у розділах, має риси «форми з приспівом», більш типової для піснеспівів Вечірні та Всенічної.

Чітко встановленим є також темп твору $J=56$, розмір – 4/4. Це дає вказівку інтерпретатору-хормейстеру (або регенту) на досить повільне, майже медитативне звучання твору. Крім темпових особливостей на створення відчуття спокійного умиротвореного розгортання звукопростору впливає відсутність модуляцій та підкорення усіх гармонічних засобів одній тональності – Ре мажор. Гармонія «*O salutaris Hostia*» – найбільш цікава та складніша за усі засоби музичної стилістики. Е. Ешенвальдс не оминає у своїх творах таких побудов, як сонорні прийоми, кластери, квартакорди, квінтакорди та акорди із додаванням побічних тонів. Протягом звучання твору «чисті» тризвуки майже не трапляються.

Завершується композиція молитовним *Amen*. У партії хору – гармонія T^3_3 +велика секунда, підкреслена динамічного нюансу *pp*.

Ще один приклад з творчого спадку Е. Ешенвальдса – композиція «*Stars*» (на вірші американської поетеси Сари Тісдейл), написана для мішаного хору (2012). Ідея твору апелює до питання «як звучить полярне сяйво?». Образно-поетична основа вірша – синтез *пантеїзму* (природа як жива істота – «міриади з тремтливими серцями»), *антропоцентризму* (навколишній світ очима людини, розповідь від першої особи) та *духовної тематики* (герой розуміє, що є свідком величі – біблійний підтекст). Отже, поетична мініатюра Сари Тісдейл є синтезом трьох тематичних полюсів – природи (космосу), людини й Духу, що вплинуло на твір Е. Ешенвальдса (написаний у формі *bar* із кодою).

Для інтерпретації поетичного тексту композитор використав силабічний і декламаційний розспіви. Силабічний є домінантою композиції, трапляється в усіх розділах твору (крім коди). Остання

строфа тексту викладена в партії альтів соло й має декламаційний тип розспіву – коротке фразування із посиленням емоційно-змістовних нюансів вербальної мови; повторення звуку «d», що переривається паузами. Тематизм хорового твору «*Stars*» виявляє семантичну статичність і однорідність. Мелодію викладено у гетерофонний спосіб: її розгортання розпочинається в партіях жіночих голосів (тт. 1–4), до яких далі долучаються чоловічі голоси. На рівні *motus* більшість текстового матеріалу проходить у високих голосах; низькі голоси виконують функцію гармонічної опори.

З огляду на музичну семантику і стилістику твору, його драматургію можна визначити як *статичну*, тобто таку, що уособлює внутрішній *стан споглядання*. Статика виражена не лише в просторі, але й у часі: темп твору позначений як авторська ремарка «*Espressivo e rubato*», $\text{♩}=76-84$ із розміром $2/2$. Мелодія рухається повільними тривалостями (найменша ритмічна одиниця, застосована автором, – чверть, і лише у коді, у декламаційному розділу твору, з'являються чотири вісімки.

Кода є квінтесенцією медитативного стану. Мелодична декламація в партії перших альтів на тоніці «*d*» на тлі сонорного звучання хору має характер молитви та доповнюється незвичайним супроводом скляних келихів, що наповнюють простір «музикою сяйва». Підсилення ефекту присутності досягається введенням у партитуру автентичних музичних інструментів – Tibetan Singing Bowls (Тибетські чаші, що співають), налаштованих на звуки a, d, e.

Висновки.

Порівняння хорової традиції двох регіональних шкіл – української та балтійської – виявило як спільність завдань, що вирішувало хорове мистецтво в умовах політичної несвободи, так і спорідненість мистецьких процесів: оволодіння новітніми композиційними техніками, вибір стильових напрямів та жанрових трансформацій усталених моделей. Відмінності увиразнюються на мовностилістичному рівні і зумовлені ментальними якостями фольклорної традиції, що збагачується за рахунок діалогу з Іншим (за філософською

концепцією Е. Левінаса), естетичними цінностями національної мови / літератури, світоглядними та релігійними сенсами.

1. Б. Лятошинський першим серед спільноти композиторів України першої половини ХХ століття широко використовував імітаційні форми поліфонії як класичний різновид інтелектуального мистецтва (поряд з майстрами-поліфоністами ХХ століття І. Стравінським, П. Гіндемітом). Засобами поліфонізації слугують засадничі чинники організації твору – інтервальний, ладогармонічний, фактурно-тембровий. Вони зафіксовані в композиторському тексті й мають бути відтворені чітко, без зайвого виконавського втручання. Поліфонія та симфонізм у художній структурі творів митця часто перетинаються, оскільки спираються на мотивно-тематичну роботу й тоніко-домінантову логіку експозиційного викладу. Як реалізація симфонічного принципу, в хорах Б. Лятошинського відбувається постійне оновлення висхідного тематичного ядра (навіть трансформації, що свідчить про симфонічний потенціал поліфонічного викладу теми).

2. Зацікавлення народними піснями – маркер хорової творчості балтійських композиторів, що наближує їх до естетики неофольклоризму в творчій практиці українських композиторів. Поетичні тексти й народні мелодії (дайн – у Латвії та Литві, рун – в Естонії) привернули увагу діячів музичного мистецтва і стали дороговказом до створення власної, оригінальної культури. Тому навіть за часів СРСР у хорових творах практикувалося звернення до фольклорної стилістики для збереження власної регіональної традиції, що в глобальних процесах сьогодення стає для митців стратегією культурної ідентичності.

3. Духовну рефлексію розглянуто на прикладі твору Е. Ешенвальдса «*O salutaris Hostia*», який свідчить про належність творчості митця до літургічної традиції європейської культури через такі чинники: принцип онтологізму (первинність звукового буття як втілення Логосу), семантика (молитовність), відсутність контрастів (монодраматургія), наявність внутрішньої діалогічності (на етапі *motus*). Концепція композиції спрямована на розкриття психологічного

стану духовної піднесеності людини, яка спілкується з Богом. Утім авторській інтерпретації гімну «*O Salutaris Hostia*» Е. Ешенвальдса сакральну символіку втілено засобами фольклорного (пісенного) мелосу замість традиційних барокових риторичних фігур (як у західноєвропейській традиції).

На прикладі хорової композиції «Stars» простежено спадкоємність творчості Е. Ешенвальдса з регіональними традиціями хорового письма, а саме: через поліладові та сонорні прийоми (від учительки Сельги Менс і старшого співвітчизника Петериса Вакса), прагнення об'єднати ясність і простоту висловлювання з новітніми техніками композиторського письма, що оригінально віддзеркалює партитура твору.

На тлі «багатоголосої партитури» глобалізованої культури, серед її художніх контрапунктів виокремлюється достеменно «чистий» голос регіонального хорового співу, який, подібно до пам'яток архітектури, в історичному хронотопі об'єктивує дух людської свободи, гідності й величі, постає як музична емблема національної культури.

Перспективою подальшого розвитку теми є подальше обґрунтування на більш системній основі значення хорової регіоністики як актуального шляху розвитку хорового мистецтва XXI століття в синтезі з композиторським досвідом у цій жанровій сфері.

ЛІТЕРАТУРА

Бермес, І. (2022). Українське хорове мистецтво як об'єкт наукових зацікавлень. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 48 (1), 66–72.

Белік-Золотарьова, Н. А. (2024). Напрями і форми сучасного вітчизняного хорового виконавства. *Культура України*, 83, 50–57.

Заверуха, О. (2019). Складові хорового письма: система взаємодії рівнів музичного твору. *Культура України*, 65, 174–181.

Серганюк, Л. І. (2015). *Методика аналізу хорових творів*. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені В. Стефаніка.

Шепеленко, Н. (2014). Арво Пярт «Плач Адама»: к проблеме трансформации жанра оратории. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 142–156.

Coghlan, A. (2015). «Northern Lights». *Gramophone Magazine: music magazine*. London, 19 (32), 27–42

Lars, Edlund (1983). *Körstudier [Choir studies]*. Stockholm: AB Nordiska musikförlaget / Edition Wilhelm Hansen.

REFERENCES

Belik-Zolotareva, N. A. (2024). Directions and forms of modern domestic choral performance. *Culture of Ukraine*, 83, 50–57 [in Ukrainian].

Bermes, I. (2022). Ukrainian choral art as an object of scientific interest. *Current issues of the humanities*, 48(1), 66–72 [in Ukrainian].

Coghlan, A. (2015). «Northern Lights». *Gramophone Magazine: music magazine*, 19 (32), 27–42 [in English].

Lars, Edlund (1983). *Körstudier [Choir studies]*. Stockholm: AB Nordiska musikförlaget / Edition Wilhelm Hansen [in Swedish].

Serhaniuk, L. I. (2015). *Methodology for analyzing choral works*. Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpatian National University [in Ukrainian].

Shepelenko, N. (2014). Arvo Pärt's "Adam's Lament": to the problem of transformation of the oratorio genre. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*, 40, 142–156 [in Ukrainian].

Zaverukha, O. (2019). Components of choral writing: a system of interaction of levels of a musical work. *Culture of Ukraine*, 65, 174–181 [in Ukrainian].

Liu Dan

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,

the Department of Interpretation and Music Analysis

e-mail: 56880072@qq.com

ORCID iD: 0009-0007-4325-3509

Choral Regionalism at the Turn of the Millenium: *homo cantor* and “Metalanguage”

Statement of the problem. *The cultural and stylistic landscape of choral singing is characterized by several paths of its revitalization: the neo-folklore movement, historically informed performance, and Nova Musica Sacra. In this context, the regional component stands out as a marker of national choral style and prevents the unique voice of a given people (homo cantor) from being «absorbed» by globalization.*

Choral regionalism is part of the creative practice of the 20th century, which constitutes a historically completed system; however, due to the continuity of performance as an ongoing process, this system remains open-ended. This topic is relevant because the unique role of choral regionalism in studying the revival of choral art in the context of cultural globalization has not been sufficiently substantiated.

Resent research and publications. *Choral regionalism is an under-researched subject in contemporary choral studies and is only beginning to gain momentum at the methodological level. This article draws on recent studies by I. Bermes (2022), N. Belik-Zolotaryova (2024), L. Serhanyuk (2015), O. Zaverukha (2019), and N. Shepelenko (2024), as well as on research by foreign scholars such as A. Coghlan (2015) and E. Lars (1983).*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to determine the general features of regional choral art using the example of two works from different national schools – Ukrainian and Latvian – that nevertheless share similar developmental characteristics in creative practice. The research material consists of representative choral works from Ukraine and Latvia: Borys Lyatoshynsky's arrangement of the Ukrainian folk song "Oy u poli try krynychenk"» and Ēriks Ešenvalds's choral pieces "Stars" and "O Salutaris Hostia". The research methodology integrates contemporary approaches to analyzing choral singing. General approaches (historical, systemic, functional-structural) are combined with genre-stylistic, performance, and choral studies perspectives. Together, these methods direct the researcher's attention to the specifics of choral art as an audible, «living» text. The novelty of the study lies in revealing the unique intonational and genre-stylistic features of works by Ukrainian and Latvian composers in the context of choral regionalism.*

Research results and conclusion. *The article highlights the role of Borys Lyatoshynsky, who was the first among Ukraine's professional composers in the first half of the 20th century to extensively use imitative polyphony in choral composition as a classical method of intellectualizing art. The identified intonational and genre-specific characteristics of his choral arrangement of the Ukrainian folk song "Oy u poli try krynychenky", as well as of Ēriks Ešenvalds's pieces "Stars" and "O Salutaris Hostia", accentuate the regional distinctiveness of the art of the homo cantor against the backdrop of global cultural trends.*

A comparison of the choral traditions of the two regional schools – Ukrainian and Baltic – revealed both a commonality of purpose under conditions of political oppression and a kinship in artistic processes. Differences are evident at the linguistic and stylistic level and are determined by the mentality shaped by each folk tradition

(enriched through dialogue with the Other, in E. Levinas's terms), by the aesthetic values of the national language and literature, and by distinct worldview and religious meanings.

Keywords: *regional culture; choral performance; homo cantor; era of globalization; Ukrainian composers; polyphony; Latvian tradition; choral genres.*

Стаття надійшла до редакції 25 лютого 2025 року

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ
ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ**

ВИП. 74

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 30.04.2025 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 12,0. Обл. вид. 12,1
Зам. № Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМ'Я І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

