

ISSN: 2524-0447

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

## I КУЛЬТУРА

*Music art and culture*

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Заснований у 1997 р.

*Випуск 41*



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2024

УДК 78.01 (060.55)  
ББК 85.310.004я54  
М 895  
doi: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41>

**Засновник:** Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.

Сороковий випуск наукового вісника «Музичне мистецтво і культура» присвячений висвітленню актуальних історичних, теоретичних та загально-гуманітарних проблем музикознавства, питань музичної культурології та естетики, сучасних концепцій музичної освіти, теоретичних засад та методичних принципів підготовки музикантів-виконавців. Збірник містить статті українських науковців, що представляють різні регіональні музикознавчі та музично-культурологічні школи.

Видання призначене для фахівців мистецтвознавчої галузі, викладачів та студентів вищих навчальних закладів музичного мистецтва і культури.

Редакційна колегія:

**Головний редактор:**

**Крістоф Фламм** – габлітований доктор, професор Гейдельберзького університету Рупрехта-Карла (Німеччина)

**Заступник головного редактора:**

**О. І. Самойленко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Редакційна колегія:**

**Н. А. Овчаренко** – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Криворізького державного педагогічного університету; **О. О. Матвєєва** – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди; **А. М. Растрґіна** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка; **С. В. Осадча** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **О. В. Оганезова-Григоренко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної та науково-педагогічної роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Н. В. Пиж'янова** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини; **А. Д. Черноіваненко** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Гельмут Льюос** – габлітований доктор, професор, экс-директор Інституту музики Лейпцигського Університету (Німеччина); **Каліш Фолкер** – габлітований доктор, професор, Дюссельдорфський університет імені Роберта Шумана (Німеччина); **Бальсіс Рімантас** – кандидат наук, Клайпедський Університет (Литовська Республіка). **Л. І. Повзун** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри камерного ансамблю Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Н. П. Гуральник** – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри педагогіки мистецтва і фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова; **А. А. Татарнікова** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **К. І. Майденберг-Тодорова** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

*Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії Наукового вісника «Музичне мистецтво і культура» і індексуються у міжнародній наукометричній базі даних: Index Copernicus International, Google Scholar, Бібліометрика української науки.*

*Висловлені в статтях ідеї можуть не збігатися з поглядами редакційної колегії. За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор.*

© Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2024

## ЗМІСТ

### ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

|  |     |
|--|-----|
| <i>Олена Миколаївна Батовська, В'ячеслав Геннадійович Бойко</i><br>Особливості текстової основи і музичної лексики<br>«Stabat Mater» К. Шимановського.....   | 6   |
| <i>Тетяна Анатоліївна Міщенко</i><br>Стильова антиномія «актуальне – неактуальне»<br>у сучасній композиторській поетиці.....   | 17  |
| <i>Денис Васильович Кочержук</i><br>Українська аудіокультура на перетині<br>XX – перших двох десятиліть XXI століття: стратегії<br>до зміни культурологічних чинників дискографії<br>в умовах пандемії та військової агресії зі сторони РФ ..... | 30  |
| <i>Ню Цяньхуей</i><br>«Джаміле» Ж. Бізе у мистецькому контексті<br>французького орієнталізму XIX століття.....   | 41  |
| <i>Лі Яньфей</i><br>Музикознавчі аспекти вивчення проблеми гри у контексті<br>театрально-сценічного мистецтва.....   | 54  |
| <i>Пан Хао</i><br>Ціннісно-сміслові домінанти романтизму в оперній<br>творчості німецьких композиторів кінця XIX –<br>першої третини XX століть.....   | 70  |
| <i>Фу Цзя</i><br>Духовно-етичні та релігійно-міфологічні виміри<br>оперної творчості Ж. Масне.....   | 84  |
| <i>Ван Цзюньї</i><br>Новітні вектори польської опери: від жанрового синтезу<br>до філософської драматургії.....  | 105 |

## ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

*Олександра Іванівна Самойленко*

Категорія концептуальної метафори та феномен музичного втілення смислу: обрії музичної метафорології.....116

*Александрова Оксана Олександрівна,  
Шара Олександра Олександрівна*

Наратив і музична драматургія: параметри взаємодії.....134

*Валерій Йосипович Регрут*

Основні принципи музичної драматургії в операх В. А. Моцарта у світлі проблеми катарсису.....151

*Антон Вікторович Єрецький*

Незвучання як елемент форми і смислу в музиці.....165

*Чжан Цзицзянь*

Поняття про жанрові епістемі у сучасній фортепіанній творчості: явище та поняття «малої форми».....177

*Лінь Юйхен*

Роль орієнталізму в поетиці французької ліричної опери (на прикладі «Лакме» Л. Деліба).....192

*Чжоу Фен*

Теоретичні передумови розгляду явища оперного лібрето у світлі проблеми інтертекстуальності.....206

*Цяо Чжи*

Семантичні пролегомени специфікації музичної мови опери. . 223

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

*Ольга Георгіївна Лісова*

Нові стильові тенденції у розвитку української камерно-вокальної творчості: взаємодія композиторської та виконавської інтерпретації.....235

*Наталія Валеріївна Ізуграфова*

Формування семантики дитячості в оперній творчості В.-А. Моцарта: до проблеми художнього образу.....249

**Еліна Костянтинівна Економова**

Рольове функціонування в системі  
«педагог-співак-концертмейстер».....261

**Іоанн Геннадійович Воронко**

Жанр хорової мініатюри у творчості Д. С. Загорецького.....275

**Ван Юпен**

Жанрові аспекти розвитку баритонового камерно-вокального  
репертуару в композиторській творчості XX–XXI століть.....288

**Бай Бовень**

Методологія дослідження валторнового мистецтва.....303

**Хуа Цивей**

Сценічна інтерпретація музичного твору: теоретичний  
та практичний аспекти.....315

**Се Пенцзо**

«Симфонічна пісня» в творчій спадщині Густава Малера .326

До уваги авторів.....343

## ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 78.071.1(438)(092):[783.9:82.08]

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-1>

**Олена Миколаївна Батовська**

ORCID: 0000-0002-1435-1245

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

[bathelen@ukr.net](mailto:bathelen@ukr.net)

**В'ячеслав Геннадійович Бойко**

ORCID: 0000-0003-1020-6937

кандидат мистецтвознавства, доцент,

завідувач кафедри хорового диригування та академічного співу

Харківської державної академії культури

[Slava.regent@ukr.net](mailto:Slava.regent@ukr.net)

### ОСОБЛИВОСТІ ТЕКСТОВОЇ ОСНОВИ І МУЗИЧНОЇ ЛЕКСИКИ «СТАВАТ МАТЕР» К. ШИМАНОВСЬКОГО

**Мета дослідження:** аналіз взаємодії текстової основи та музичної лексики з метою виявлення особливостей музичної мови та інтерпретації релігійного тексту у кантаті К. Шимановського «Stabat Mater». **Методологія дослідження.** Для досягнення мети дослідження було використано текстологічний аналіз при детальному вивченні тексту кантати, його структури, тематики та образності, порівнянні тексту з оригіналом (латинською мовою) та перекладами, виявленні ключових образів, мотивів та символів. З метою виявлення форми кантати, її частин, принципів побудови, характерних гармонійних оборотів, ладових забарвлень, дисонансів та їхньої ролі в передачі змісту, мелодичних формул, інтонаційних моделей, їхньої ролі в передачі емоційного стану, ритмічних малюнків, метрів, темпів та їхньої функції в структурі твору, було задіяно системно-аналітичний аналіз. При вивченні хорової техніки,

діапазону хорових партій, хорової фактури, – методи хорознавчого аналізу. **Наукова новизна дослідження** полягає у поглибленні розуміння творчості К.Шимановського, зокрема, його кантати «*Stabat Mater*». Детальний аналіз взаємодії тексту та музики в контексті творчості саме цього композитора дозволить виявити особливості його стилю, які раніше могли бути недостатньо дослідженими. Глибоке занурення в питання синтезу сакральної музики та народного фольклору в рамках одного твору може виявити нові аспекти цього процесу, які раніше не були достатньо освітлені. Дослідження впливу польського фольклору на музичну мову кантати може розширити наші знання про те, як національні традиції впливають на творчість композиторів. Детальний аналіз тексту кантати може виявити нові аспекти його впливу на музичну структуру та зміст. Нові підходи до аналізу можуть відкрити нові грані в інтерпретації твору, пропонуючи нові перспективи для виконавців та дослідників. Доведено, що К.Шимановський досяг унікального синтезу сакральної та народної музики, створивши твір, який є не лише видатним зразком сучасної сакральної музики, але й вагомим внеском у розвиток польської музичної культури. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження було встановлено, що кантата «*Stabat Mater*» К. Шимановського є багатозаровим твором, в якому органічно поєднуються традиції григоріанського хоралу, польського народного пісенного фольклору та сучасних композиторських технік.

**Ключові слова:** *Stabat Mater*, *Musica sacra*, польський фольклор, модернізм, стиль, жанр, музична лексика, драматургія, текстова основа, хорова фактура.

*Batovska Olena Mykolaivna*, Doctor Habilitated of Art Criticism, Professor at the Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;

*Boiko Viacheslav Hennadiiovych*, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Choral Conducting and Academic Singing of the Kharkiv State Academy of Culture

**Peculiarities of the text base and musical vocabulary of “*Stabat Mater*” by K. Szymanovski**

**Research objective:** analysis of the interaction of the text base and musical vocabulary in order to identify the peculiarities of the musical language and the interpretation of the religious text in K. Szymanovsky’s cantata “*Stabat Mater*”. **The methodology.** To achieve the goal of the research, a textological analysis was used during a detailed study of the cantata text, its structure, theme and imagery, comparison of the text with the original (in Latin) and translations, identification of key images, motifs and symbols. In order to identify the form of the cantata, its parts, principles of construction, characteristic harmonic turns, chord colors, dissonances and their role in conveying content, melodic formulas, intonation patterns, their role in conveying emotional state, rhythmic patterns, meters, tempos and their function in structure of the work, a system-analytical analysis was used. When studying choral technique, the range of choral parts, choral texture, methods of choral analysis. **The scientific novelty**

of the study consists in deepening the understanding of K. Szymanovsky's work, in particular, his cantata "Stabat Mater". A detailed analysis of the interaction of text and music in the context of the work of this particular composer will reveal features of his style that may not have been sufficiently explored before. A deep dive into the question of the synthesis of sacred music and folk folklore within the framework of one work can reveal new aspects of this process that were not sufficiently illuminated before. The study of the influence of Polish folklore on the musical language of the cantata can expand our knowledge of how national traditions influence the work of composers. A detailed analysis of the cantata text can reveal new aspects of its influence on the musical structure and content. New approaches to analysis can open up new horizons in the interpretation of a work, offering new perspectives for performers and researchers. It is proven that K. Szymanowski achieved a unique synthesis of sacred and folk music, creating a work that is not only an outstanding example of modern sacred music, but also a significant contribution to the development of Polish musical culture. **Conclusions.** As a result of the conducted research, it was established that the cantata "Stabat Mater" by K. Szymanowski is a multi-layered work in which the traditions of the Gregorian chant, Polish folk song folklore and modern compositional techniques are organically combined.

**Key words:** *Stabat Mater, Musica sacra, Polish folklore, modernism, style, genre, musical vocabulary, dramaturgy, text base, choral texture.*

**Актуальність теми дослідження.** Духовний жанр «Stabat Mater» у творчості композиторів ХХ ст. зазнав великої трансформації, яка викликала процеси перетворювання його істотної атрибутики. Метаморфоза даного жанру полягає у тісній діалектиці традиції і інновації. Вільне трактування жанрового канону, різноманіття художньо-стильових ознак, введення нової музичної лексики приводять до реконструкції жанрового канону «Stabat Mater».

Унікальним зразком вільної композиторської інтерпретації даного жанру є «Stabat Mater» видатного композитора, основоположника польської композиторської школи ХХ ст. – Кароля Шимановського (1882–1937).

У сучасному музикознавстві творчість К.Шимановського представлена різноманітними джерелами. Більш ґрунтовно вона представлена у дослідженнях зарубіжних науковців у різноманітних аспектах, – панорамне дослідження творчої постаті композитора і її значення у польській музичній культурі (М. Chominski [8], Chylinska [9–11], узагальнення традицій польського модерну та



мистецької практики представників групи «Молода Польша у музиці» (К. Вука [12]). На особливу увагу заслуговують наукові розвідки українських вчених. Виокремимо колективну монографію «Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур» [7], у якій представлено інформацію щодо національного коріння та творчої співдружності названих сімей. Певні питання творчої діяльності К.Шимановського та її значення в культурно-історичних реаліях ХХ століття становить предмет наукових розвідок О. Стрілецької [6], І. Дубровіної [2], А. Новак [3] та ін. Останні десятиліття відзначені появою низки дисертацій та супутніх публікацій, що безпосередньо стосуються духовно-етичних настанов та жанрово-стильової специфіки творчого доробку композитора (Д. Полячок [4], О. Сердюк [5], Ван Сяюй [1]).

Детальне вивчення взаємодії тексту та музики в цьому творі дозволить не лише зрозуміти інноваційні аспекти творчості композитора, але й простежити, як він зумів поєднати різноманітні музичні мови, створивши оригінальний і глибоко особистий образ страждаючої Богородиці. Таке дослідження є важливим для розвитку музикознавства, оскільки воно відкриває нові перспективи для вивчення взаємодії культури та музики, а також для розуміння феномену сакральної музики ХХ століття.

**Мета дослідження:** аналіз взаємодії текстової основи та музичної лексики з метою виявлення особливостей музичної мови та інтерпретації релігійного тексту у кантаті К. Шимановського «Stabat Mater».

**Наукова новизна дослідження** полягає у поглибленні розуміння творчості К.Шимановського, зокрема, його кантати «Stabat Mater». Детальний аналіз взаємодії тексту та музики в контексті творчості саме цього композитора дозволить виявити особливості його стилю, які раніше могли бути недостатньо дослідженими. Глибоке занурення в питання синтезу сакральної музики та народного фольклору в рамках одного твору може виявити нові аспекти цього процесу, які раніше не були достатньо освітлені. Дослідження впливу польського фольклору на музичну мову кантати може розширити наші знання про те, як національні традиції

впливають на творчість композиторів. Детальний аналіз тексту кантати може виявити нові аспекти його впливу на музичну структуру та зміст. Нові підходи до аналізу можуть відкрити нові грані в інтерпретації твору, пропонуючи нові перспективи для виконавців та дослідників. Доведено, що К. Шимановський досяг унікального синтезу сакральної та народної музики, створивши твір, який є не лише видатним зразком сучасної сакральної музики, але й вагомим внеском у розвиток польської музичної культури.

**Виклад основного матеріалу.** У кантаті «Stabat Mater» (ор. 53, 1926) К. Шимановського простежується як синтез традицій *musica sacra antique* різних історичних музичних етапів та стародавніх пісенних народних пластів.

У цьому творі поєдналися різні мотиви творчості композитора-модерніста, з'являються і духовні шукання. К. Шимановський тут знаходить свій власний релігійний *modus operandi*.

Композитор прагнув написати твір, у якому буде представлена у своєрідному сплаві музика народна і церковна. Він мріяв про твір, що минає своїм корінням в стародавні селянські обряди. Спочатку Шимановський задумав «селянський реквієм», в якому збирався об'єднати народні джерела з культовими. У пошуках відповідного тексту він перечитував вірші Міцкевича і Кохаського, цікавився «Похороном молодця», «Сумним весіллям» і «Жнивами» Івашкевича. На жаль, «Реквієм» так і не був написаний. Але ідея створення траурного твору не залишала композитора. Результатом духовних пошуків стала кантата «Stabat Mater» на польській переклад латинського тексту Ю. Янковського.

Текстовою основою кантати є польський переклад традиційного латинського тексту. Істотне значення набуває польський текст, – він є центральним у «Stabat Mater». Подібно Й. Брамсу в Німецькому реквіємі, Л. Яначеку в Глаголическій месі, К. Шимановський звертається в кантаті до рідної мови, яка багато в чому зумовила інтонаційний словник кантати. З 20 строф католицького гімну у творі були використані тільки шість: 1, 5, 9, 13, 15, 19. Крім того, польська версія тексту у порівнянні з латинською, має більш особисте емоційне наповнення. Польський переклад розповідає про особисту страту, а не про смерть Христа, «ціл-

ком можливо, що К. Шимановський пов'язав польську версію з убивствами та стражданнями, яких зазнав народ Польщі протягом років іноземної окупації, війни та революції» [12, с. 9].

Твір сповнений відзвуків народних дум і почуттів, голосіння і плачів. За драматургією – це лірико-епічний твір. У його основі дві образні сфери. Одна з них пов'язана з художньо узагальненим образом смерті, друга, – з її осмисленням (індивідуальним і колективним). Ці образні сфери втілено двома контрастними інтонаційними шарами, які доповнюють один одного. Для першого характерний епіко-драматичний і драматичний початок. Для другого – ліричний або лірико-епічний. Лірична інтонаційна сфера багатопланова: лірико-психологічними є I і III частини, лірико-епічними – IV і VI частини. Епіко-драматична сфера більш монолітна (II і V частини). Опора на польські, зокрема гуральські, фольклорні основи переважають у ліричному пласті. У епіко-драматичному пласті безпосереднє звернення до народних джерел відбувається всього один раз (композитор звертається до автоцитати і прийомів псалмодування). Лірична інтонаційна сфера внутрішньо розвивається, а епіко-драматична – доволі статична. Процес їх взаємодії відбувається в різних площинах – від зіставлення в експозиції двох сфер, через виявлення конфліктності (середні розділи) до затвердження просвітленого початку у фіналі – ось драматургічна канва цього твору, в якому все підпорядковано логіці симфонічного розвитку.

Щодо свого твору К. Шимановський писав: «У польському перекладі древній наївний гімн постає переді мною у всій своїй образній безпосередності, стає як би «розфарбованим» добре відомими мені фарбами в порівнянні з архаїчним олівцевим малюнком оригіналу. Я і тут намагався якомога повніше реалізувати свої передумавлення про «національну музику», як я її розумію. В даному випадку, це – музика релігійна, але вона не повинна бути офіційно літургійною, далекою від усього земного, в той же час, і не повинна механічно відтворювати «народні» зразки в цьому жанрі»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/pretvorenie-teksta-stabat-mater-v-duhovnoj-horovoj-muzyke-istorija-i-sovremennost.html>.

К. Шимановський написав *Stabat Mater* для оркестру, трьох солістів (сопрано, альт, баритон) і мішаного хору.

При написанні «*Stabat Mater*», К. Шимановський досліджував твори старовинних майстрів поліфонії. У кантаті 6 частин. Всі вони, за винятком хорового розділу II частини, спираються на інтонації, родинні секвенції «*Stabat Mater*». З Григоріанського хоралу запозичуються багато тематичних мотивів і прийоми їх розвитку: трихордові і тритонові інтонації, окремі короткі поспівки терцового діапазону, оспівування мелодійних устоїв і розспіву окремих складів тексту, а також варіантно-варіаційний принцип мелодійного розвитку. При цьому Шимановський не цитував, а «складав» в народному дусі, створюючи тим самим матеріал для втілення власних музичних ідей, в тому числі і в роботі над творами великої форми»<sup>2</sup>.

Одним із творів, який К. Шимановський уважно вивчав і який дуже йому сподобався, була «*Gloria*» з меси (приблизно 1420–1430 рр.) польського композитора XV століття Миколая Радомського. У цьому творі можна побачити багато характерних рис ранньої вокальної музики: паралельний рух між голосами, модальну організацію висоти та чітко структуровані ритми. К. Шимановський запозичив багато з цих та інших прийомів старовинної музики та повторно застосував їх у створенні *Stabat Mater* [12].

Кантата Шимановського поєднує в собі стилістичні риси різних епох і культур. Польський музикознавець Леон Маркевич виявляє в ній «близькість інтонацій кантати польським релігійним пісням і гімнам XV–XVI століть. ... В «*Stabat Mater*» ... в органічній єдності з'єдналися самі різноманітні витoki: інтонації народних і релігійних пісень, слов'янська плагальність, а також каденції в дусі допалестринської епохи. Народні лади і класична мажоро-мінорна система є сусідами з елементами хроматичного звукоряду, дисонує акордіка, імпресійно-колористично трактуються інструментальні тембри»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/pretvorenie-teksta-stabat-mater-v-duhovnoj-horovoj-muzyke-istorija-i-sovremennost.html>.

<sup>3</sup> Там само.

З'єднати сучасність з архаїкою – така була задача Шимановського в «Stabat Mater».

У *гармонійній мові* кантати часто використовуються квінтово-октавні паралелізми, численні квінтові органні пункти, типові для народної музики, а також натуральні 7-і щаблеві лади – лідійський, еолійський, давньогрецький, фрігійський. У той же час Шимановський широко використовує паралельні тризвуки, характерні для модальних систем.

У *музичній лексиці* «Stabat Mater» можна виділити *три основних витоки*:

- архаїчний фольклорний пласт,
- традиції старої професійної музики,
- сучасна музична мова.

Вони утворюють три зрізи звукової тканини твору, в якому тембри виступають знаком, що відзначає приналежність до того чи іншого пласту музичної культури.

*Сольні жіночі голоси* як основний засіб побутування пісенного фольклору тісно пов'язані з народною гілкою мистецтва, *баритон і хорова партія* – фактурно-темброва константа культурної музики – провідники традиції професійної школи старих майстрів; сучасна ж музична лексика зосереджена в *оркестровому пласті*, який є самою вибуховою, імпульсивним ланкою в кантаті.

За словами І. Родионової, «Генезис всіх основних тем I, III і VI частин, що представляють скорботно-ліричну лінію твору, сходять до фольклорного плачу, ліричної протяжної пісні. К. Шимановський не використовує жодної цитати, але чуйно відтворює характерні особливості плачу і манеру його інтонування. Проте, що звертаючись до польського релігійного селянського фольклору, композитор намагається використовувати ті його якості, які близькі багатомістовим традиціям культової професійної музики – польської та загальноєвропейської. Такі атрибути, які об'єднують фольклорний плач і хорал: самодостатня логіка мелодійних ладів, закономірність будови мелодики (формульність, пощаблевість, повторність), варіантно-варіаційний спосіб розвитку, специфіка якого в кожній з частин диктується природою тематизму.

У цілісної же формі кантати виділяється один найбільш характерний тип мотиву, що пронизує увесь твір: цим структура «Stabat Mater» близька принципам побудови старих мес»<sup>4</sup>.

Аналіз Stabat Mater К. Шимановського призводить до висновку про те, що найбільш яскравими в жанрово-стильовому відношенні стають наступні позиції: Інтонаційний лад: опора на експресивні музично-риторичні фігури в умовах мінорного ладу; Тональність: a moll (переважання, накопичення мінору), що історично пов'язано з втіленням трагічних образних сфер скорботи і страждання; Гармонія: підвищений рівень дисонансності – послідовність дисонуючих акордів, альтерація, велика роль затримань, часті відхилення, тональна нестійкість, в сучасній музиці – значна хроматизація музичної тканини; Ритм: гнучке і різноманітне втілення ритму вірша; Фактура: переважання двох змінних типів фактури: хоральної і імітаційної; Темп: повільний, що не зазнає істотних змін. Зрушення в темпі вживається, як правило, ненадовго в середині композицій для створення зони контрасту; Динаміка: переважно тиха. У переважній більшості творів градація динаміки здійснюється в межах pp – mp; Форма: контрастно-складова, що складається з декількох розділів.

**Висновки.** Інтонаційна основа «Stabat Mater», виростаючи з глибин польської народної музики, увібрала в себе елементи інших інтонаційних джерел – григоріанського хоралу (опора на початкові інтонації секвенції «Stabat Mater»), музики епохи органума (техніка фобурдон), Ренесансу (елементи поліфонії строгого стилю, деякі ладові закономірності музики XVI ст.), бароко (елементи вільного стилю), XVIII ст. (деталі оркестровки). Всі інтонаційні джерела створюють органічний сплав, тому їх об'єднують напружені інтонації музичного мистецтва XX ст. і особливо народної музики: польської народної ліричної, протяжної і гуральською пісні, думи, голосінь, а також української та російської багатоголосої протяжної пісні. Таким чином, народний фольклор стає важливим фактором у даній кантаті. За глибиною думки, внутрішньому багатству трагічних образів,

<sup>4</sup> <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=2622>.

«Stabat Mater» є своєрідною «гуральською п'єсою», справжнім «народним реквіємом».

Широта мелодійного дихання вокальних партій (сопрано, мецо-сопрано, тенор, баритон), майстерно зіставлених у хоро- вому та оркестровому пластах, виразність, що поєднується зі стриманістю, – все це характеризує «Stabat Mater» як твір *нового стилю* композитора.

У результаті проведеного дослідження було встановлено, що кантата «Stabat Mater» К.Шимановського є багатозаровим твором, в якому органічно поєднуються традиції григоріанського хоралу, польського народного пісенного фольклору та сучасних композиторських технік.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ван Сяоюй. Духовно-естетичні та стильові настанови творчої діяльності Кароля Шимановського. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Вип. 41. К., 2022. С. 134–140.
2. Дубровіна І. Творчі зв'язки Кароля Шимановського з Україною на початку ХХ століття. *Молодь і ринок*. № 1 (187). Д., 2021. С. 55–59.
3. Новак А. Ліричні ситуації та категорії експресії в солоспівах (на прикладі «Пісень божевільного муєдзина» Кароля Шимановського). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 28: Семантичні аспекти слова в музичному творі : зб. ст. К., 2003. С. 24–29.
4. Полячок Д. Формування ранніх естетико-філософських поглядів Кароля Шимановського. *Київське музикознавство*. Вип. 44. К., 2012. С. 156–164.
5. Сердюк О. Кароль Шимановський і мультикультуралізм. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. ХІХ–ХХ. Х., 2020. С. 206–229.
6. Стрілецька О. Кароль Шимановський і дихотомія європейського-національного в музиці зламу ХІХ–ХХ століть. *Українська музика*. № 2 (32). К., 2019. С. 45–51.
7. Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур: колективна монографія / ред.-упоряд. О.І. Полячок. Кропивницький : Видавець Лисенко В. Ф., 2019. 664 с.
8. Chomiński J. M. Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego. Kraków: PWM, 1969. 350 s.
9. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. Kraków: Musica Iagellonica, 2008. Т. 1. 554 s.
10. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. Т.2. Kraków: Musica Iagellonica, 2008. 780 s.
11. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. Т.3. Kraków: Musica Iagellonica, 2008. 208 s.
12. Łobaczewska, S. Karol Szymanowski. Life and creation. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1950.

13. Saffer, Bernard Agnes, Sister. A stylistic analysis of Stabat mater for solo voices, mixed chorus and orchestra by Karol Szymanowski. Dissertation: University of Rochester. 1965.

14. Wyka Kazimierz. *Modernizm polski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1968. 338 s.

15. Zielinski R. Karol Szymanowski (1882–1937): The father of contemporary Polish choral music. *Choral Journal* No. 46 September 2005, 8–24.

### REFERENCES

1. Wang Xiaoyu. (2022). Spiritual-aesthetic and style instructions of K. Szymanowski's Creative Activity. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 41, 134–140 [in Ukrainian].

2. Dubrovina, I. (2021). Karol Szymanowski's creative ties with Ukraine in the early twentieth century. *Molod' i rynek*, 1(187), 55–59 [in Ukrainian].

3. Novak, A. (2003). Lyrical situations and categories of expression in solo songs (on the example of «Songs of the Mad Muezzin» by Karol Szymanowski). *Semantychni aspekty slova v muzychnomu tvori: zb. st.: Naukovy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho*, 28, 24–29 [in Ukrainian].

4. Polyachok, D. (2012). Formation of early aesthetic and philosophical views of Karol Szymanowski. *Kyiv's'ke muzykoznavstvo*, 44, 156–164 [in Ukrainian].

5. Serdyuk, O. (2020). Karol Szymanowski and multiculturalism. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva. XIX–XX*, 206–229 [in Ukrainian].

6. Strilets'ka, O. (2019). Karol Szymanowski and the European-national dichotomy in the music of the turn of the XIX–XX centuries. *Ukrayins'ka muzyka*, 2 (32), 45–51 [in Ukrainian].

7. Shimanovski, Blumenfeldi, Neuhausi: musical homelands at the crossroads of cultures: collective monograph. Ed. O. I. Polyachok (2019). *Kropivnytskyi: Vydavets' Lysenko V. F.* [in Ukrainian].

8. Chomiński, J. M. (1969). *Studies on the work of Karol Szymanowski*. Kraków: PWM [in Polish].

9. Chylińska, T. (2008). Karol Szymanowski and his era. *Kraków: Musica Iagellonica*, 1 [in Polish].

10. Chylińska, T. (2008). Karol Szymanowski and his era. *Kraków: Musica Iagellonica*, 2 [in Polish].

11. Chylińska, T. (2008). Karol Szymanowski and his era. *Kraków: Musica Iagellonica*, 3 [in Polish].

12. Łobaczewska, S. (1950). *Karol Szymanowski. Life and creation*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].

13. Saffer, Bernard Agnes, Sister. (1965). A stylistic analysis of Stabat mater for solo voices, mixed chorus and orchestra by Karol Szymanowski. Dissertation: University of Rochester [in England].

14. Wyka, Kazimierz (1968). *Polish modernism*. Kraków: Wydawnictwo Literackie [in Polish].

15. Zielinski, R. (2005). «Karol Szymanowski (1882–1937): The father of contemporary Polish choral music.» *Choral Journal* No. 46, 8–24 [in Polish].



УДК 78.01/.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-2>**Тетяна Анатоліївна Міщенко**

ORCID: 0009-0004-2980-1781

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[kowkatanya1980@gmail.com](mailto:kowkatanya1980@gmail.com)

## СТИЛЬОВА АНТИНОМІЯ «АКТУАЛЬНЕ – НЕАКТУАЛЬНЕ» У СУЧАСНІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПОЕТИЦІ

**Метою** даної статті є обґрунтування стилеутворюючого значення антиномії актуальне – неактуальне у творчості сучасних композиторів, пояснення даної антиномії як відбиття темпорального світогляду авторів музичних композицій, при тому у різні періоди творчої діяльності. **Методологія** роботи обумовлена розвитком музикознавчої авторології, що передбачає розвиток когнітивного підходу до явища стилю та підсилення оцінно-психологічних аспектів текстологічних характеристик. **Наукова новизна** статті полягає у розвитку оновленого системного підходу до явища стилю, що включає антиномічні оцінки, спирається на категорії часу і темпоральності, пропонує сумісне визначення актуального та неактуального як типологізуючих чинників стилю, здатних, зокрема, вказувати на взаємодію у стильовому змісті (стильовій семантиці) музики історичного та індивідуально-особистісного начал. Відкривається обумовленість явищ актуального – неактуального авторською свідомістю композитора, також їх взаємозалежність з хронотопічними показниками музичної творчості. **Висновки.** Поняття про слабкий, неактуальний стиль було сформульовано В. Сильвестровим і в його трактуванні вказувало на два полюси композиторської поезики – вираження особистісного начала та звертання до історичного «анонімного матеріка» – спільного метатексту музики. В епітеті «неактуальний» підкреслюється воля від часової залежності (атемпоральність), отже й від підпорядкованості теперішньому моменту, негайним подіям, що народжує почуття приналежності до часу без його розподілу на минуле, сьогодення й майбутнє. Відсутність часової акцентуації припускає й ослаблення (видозміну) контрастної форми, цілеспрямованої драматургії твору – його спрямованості до кінця. На відміну від неактуального, в актуалізованих драматичних концертах час стрімко збігає, його лінійність та необоротність постають провідними хронотопічними якістьми.

**Ключові слова:** антиномія, стиль, музичне мислення, авторське мислення, актуальний стиль, неактуальний стиль, історичний час, особистісний час, хронотоп, психосемантика.

*Mishchenko Tetiana Anatoliivna, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Stylish antinomy “actual – irrelevant” in modern composition poetics**

**The purpose** of this article is to substantiate the style-forming meaning of the antinomy actual – irrelevant in the work of modern composers, to explain this antinomy as a reflection of the temporal worldview of the authors of musical compositions, and in different periods of creative activity. **The methodology** of the work is conditioned by the development of musicological authorship, which involves the development of a cognitive approach to the phenomenon of style and the strengthening of the evaluative and psychological aspects of textual characteristics. **The scientific novelty** of the article lies in the development of an updated systemic approach to the phenomenon of style, which includes antinomic assessments, relies on the categories of time and temporality, and offers a joint definition of the relevant – and irrelevant as typological factors of style, capable, in particular, of indicating the interaction in the stylistic content (stylistic semantics) of music of historical and individual-personal origins. The conditioning of the phenomena of the relevant – irrelevant by the author's consciousness of the composer, as well as their interdependence with chronotopic indicators of musical creativity, is revealed. **Conclusions.** The concept of a weak, irrelevant style was formulated by V. Sylvesterov and in his interpretation indicated two poles of composer poetics – the expression of the personal beginning and the appeal to the historical “anonymous mainland” – the common metatext of music. The epithet “irrelevant” emphasizes the freedom from temporal dependence (atemporality), and therefore from subordination to the present moment, immediate events, which gives rise to a sense of belonging to time without its division into the past, present and future. The absence of temporal accentuation also implies a weakening (modification) of the contrasting form, the purposeful dramaturgy of the work – its direction to the end. Unlike the irrelevant, in actualized dramatic concepts time rapidly converges, its linearity and irreversibility become the leading chronotopic qualities.

**Key words:** antinomy, style, musical thinking, creative thinking, actual (relevant) style, irrelevant style, historical time, personal time, chronotope, psychosemantics.

**Актуальність** теми статті обумовлена звертанням до однієї з вічних проблем у науці про мистецтво – до проблеми стилю. Історія мистецтва розгортається в постійній зміні стилевих епох; зникнення одного стилю й поява іншого підкреслює потреби в кристалізації стабільних і пізнаваних форм художнього мислення. В сучасному музикознавстві дослідження стилю поєднується з вивченням художньо-інтонаційного змісту музичної творчості, що генерується особистісною свідомістю, звідси можливість запровадження поняття інтонаційних сти-

лів – як стилів мислення в музиці, розуміння історії музики як послідовної інтонаційно-стильової трансмісії [3–4; 5; 7–9].

Стиль перебуває в нерозривних відносинах з формою й змістом, але стиль – це властивість, насамперед, цілісної авторської поетики, у контексті якої він оформляється й стає властивістю змісту, тому безсумнівно, що системність стилю є відбиття системності музичного мислення.

**Метою** даної статті є обґрунтування стилеутворюючого значення антиномії актуальне – неактуальне у творчості сучасних композиторів, пояснення даної антиномії як відбиття темпорального світогляду авторів музичних композицій, при тому у різні періоди творчої діяльності.

**Виклад основного матеріалу.** Феномен стилю потребує особливої уваги до специфічних механізмів музичного мислення. До них варто відносити, у першу чергу, імпліцитний інтонаційний тезаурус, що існує в довгочасній музично-слуховій пам'яті у вигляді підсвідомо засвоєваних звукових уявлень. Інтонаційний запас постійно втягується до процесу музичного мислення, беручи участь у різних фазах творчого процесу. Однією з найважливіших умов продуктивної роботи музичного мислення М. Михайлов вважав те, що він іменував заданістю, а сьогодні все частіше поєднується з теорією установки та з категорією прецедентності. Це означає, що будь-який творчий процес протікає в задалегідь заданих умовах (музичної мови, стилю, жанру та ін.), відбувається як їх трансформація у новий оригінальний текст [10, с. 26].

За класичним визначенням С. Скребкова, «стиль у музиці, як і в усіх інших видах мистецтв, це вищий вид художньої єдності. Разом з тим стиль поняття багатогранне. Можна говорити про інтернаціональний стиль історичної епохи, про національний стиль певної школи, про індивідуальний стиль творів окремого митця» [12, с. 10]. С. Скребков поєднав історичний та теоретичний погляди на еволюцію стильового мислення, виокремивши п'ять основних стильових епох в історії європейської музики, причому критеріями розрізнення та узагальнення слугували стилістичні ознаки, тобто мовно-композиційні умови та якості музичних творів.

Першим етапом постає період від первісного походження музики до передренесансної доби, коли домінує остинатний принцип драматургії – «найпростіший закон стійкого, стабільного покладання музичної думки як безпосередньої даності, чреватой однак можливими проростаннями» [12, с. 23].

Другий етап протікає у добу Відродження – від XIII до XVI ст. включно, коли в основі музичних явищ лежить принцип змінності. Змінна ладова структура містить у собі не одиничний звуковисотний чинник, як при остинатності, а сукупність засад, відзначена складною диференціацією ладових функцій. Найбільш типовим проявом цього принципу постають так звані «змінні» лади народної й стародавньої музики. Принцип змінності – це акцент на множинності, на співіснуванні відносно рівноцінних компонентів.

Наступним, третім, етапом варто вважати період становлення й зрілості класичного (класицистського) стилю європейської музики. Це період розвитку стилю бароко, починаючи від рубежу XVI–XVII ст., з висуванням таких значних постатей музичних майстрів, як К. Монтеверді, Г. Шютц, Ж.-Б. Люлі, таких вже визнаних композиторських особистостей, як Х. Глюк, Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен). Стиль усієї цієї епохи характеризується принципом єдності, що централізує, синтезує в собі остинатність і змінність попередніх стилів.

Добу романтизму, XIX століття – четвертий етап – розкриває внутрішню диференціацію класичного принципу централізованої єдності, готуючи стильове мислення XX століття, починаючи з рубежу XIX–XX століть. Від доби романтизму до XX століття на перший план стилеутворення виходить проблема *індивідуального* композиторського стилю. Тут виникають питання з приводу логіки розвитку музики на основі індивідуальної композиторської поетики, з'являється уявлення про певну ноосферу музики, про практику повторення «чужих» і власних слів та прагнення до новаторських експериментів на рівні мови, тобто у сфері внутрішньо– та міжкомпозиційної стилістики. Формується проблема визначення природи стилю у системі особистісного мислення як специфічного художньо-естетичного ідеаційного феномена.

Так, О. Лосев пропонує підхід до теорії художньої форми й стилю як *антиноміку*, тобто з погляду *антиномічної природи названих явищ*. Послідовно розглядаючи як однаково правомірні протилежні висловлення про один і той самий предмет, Лосев виявляє сутність характеристик художніх реалій як усвідомлення протилежностей у єдності, тим самим розкриваючи антиномію як неодмінну сторону обговорення природи художньої творчості [6].

Концепція О. Лосева дозволила поставити надзвичайно важливу для музикознавців проблему стильової антиномічності як проблему *сислової антиномії* – як на межі художньої форми та її «інаковості», позахудожньої обумовленості, так і усередині художньої форми, у зв'язку з її іманентною смисловою багатоментністю, подільністю, нарешті, самосуперечливістю, що заслужила в теорії М. Бахтіна найменування *сислової поліфонії* [2].

У музикознавчих роботах поняття О. Лосева про антиномії смислу може бути пов'язаним із взаємоперехідністю явищ жанру й стилю та необхідністю визначення їх семантичних функцій, а також зі смисловими домінантами культури, що обумовили стійкі жанрові рішення та стильові прийоми в музиці. Але в першу чергу – з розумінням стилю як універсального начала, широкої традиції й, одночасно, авторського особистісного досвіду, що виявляє унікальність творчості композитора; воно придбає особливу значущість у музичній творчості другої половини ХХ століття.

Таким чином, ми приходимо до необхідності вивчення музичного стилю у зв'язку зі *сисловою антиномічністю музики* (семантикою антиномій) у цілому, також в якості поліфонічної множинності смислів. Антиноміка О. Лосева відображує ускладнення психологічної реальності культури й особистості, а також підсилення інтересу до граничних архетипових підстав людської діяльності, у тому числі художньої поетики. Теорія художнього (музичного) стилю виправдовує себе, одержує необхідні повноту, цілісність, структурованість, входячи до галузі суджень про людину – і як про героя певної культури, і як про універсальну історичну істоту. Особливе помітно це під час

обговорення так званих «стилів епохи» у музиці ХХ століття, що веде до обговорення понять про експресіонізм і неокласицизм в їх найбільш широкому й загальному сенсі. Але саме в контексті антиномічних смислових зв'язків, поліфонічних стилістичних можливостей неоромантизму нову якість придбають такі явища (у сукупності своїй типові для музики другої половини ХХ століття), як сонорно-сонористичне письмо, мінімалізм, жанрова переакцентуація-синкретиз.

До характерних тенденцій стильового вибору в музиці ХХ століття слід віднести прогностичну спрямованість низки композиторських концепцій, своєрідну футуристичність, що перегукується з науково-фантастичними ідеями прозаїків. Подібний футуризм може здобувати трагедійну забарвленість, будити інтерес до апокаліптичних та есхатологічних тем, що властиво культурам, котрі переживають кризу й розуміють причини свого переживання. Як реакція на дану тенденцію, виникає меморіальний напрям (музика *in memoriam*), пов'язаний, у тому числі, з відродженням канонічних структур культово-ритуальних жанрів; він не тільки створює музику про минуле, але, ставючи символом музики як Пам'яті та Історії, утворює особливу алюзивно-ідилічну сферу музичних смислів – як знаків вічної гармонії, краси, але доступних тільки спогаду, уяві. Так виникають різні музично-жанрові моделі Часу, що впливають і на розвиток просторових координат музичних композицій, на відношення до ідеї й образу Простору в цілому. По суті своїй перехідне, явище й поняття *хронотопу* набуває особливого значення в музичній семантиці останніх десятиліть ХХ століття.

Хронотоп – як процес відтворення в мистецтві реального історичного часу й простору, також свідомості реальної історичної людини, яка розкривається через них, передбачає певні жанрові умови та стилістичні засоби. Суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відносин, художньо освоєних у літературі, М. Бахтін називає хронотопом тому, що розуміє під ним нерозривність простору й часу у мистецтві, художній композиції, формі.

За М. Бахтіним, у художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленому й конкретному

цілому. Час тут згущається, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, а простір осмислюється й виміряється часом. Цим перетинанням рядів і злиттям прийомів характеризується художній хронотоп. Хронотоп як формально-змістова категорія визначає (значною мірою) і образ людини в мистецтві; цей образ завжди є хронотопічним за сутністю [2, с. 234–407].

Хронотопічні властивості музичних образів, взяті в масштабах усєї культури, у спрямованості до граничних підстав, антиномій останньої, визначають семантичні функції музичного твору. Серед понять, адресованих загальним законам часу, найважливішим, звичайно, є *пам'ять*. З цим поняттям М. Бахтін пов'язує смисловий механізм культури, вважаючи, що пам'ять – ціннісно обумовлене минуле, сфера першоджерел – «священних текстів», авторитетів, до яких можна тільки долучатися, нічого в них не міняючи. Така пам'ять стає меморіальним началом культури, орієнтованим на твердження – зміцнення, увічнювання – і вихваляння [2]. Однак пам'ять – це й мнемонічне начало, спогад про минуле в сьогоденні, перенесення минулого досвіду в нові умови, його актуалізація, необхідні для продовження – передачі ціннісного досвіду культури. Така необхідність породжує живий, сьогоднішній дотик до цінностей, відношення до них без дистанції.

Будь-яка культура, будь-яке культурне явище у своїх власних межах рівно спрямовані до канонізації й до перебудови, що пояснює універсальний характер такої культурної парадигми-антиномії, як традиція – модерн, інновація. Стиль виникає між семантичними знаками музики, що вже склались, існують, та індивідуальним задумом твору, роблячи цілеспрямований вибір музичних значень для того, щоб надати їм нових варіантів інтерпретації, ввести їх до нового концептуального русла, до авторської моделі жанру. Одночасно, створюючи нову смислову цілісність, жанр в музиці репрезентує нові етичні норми, закріплюючи меморіальний аспект культури, визначає його нові проєкції. Тому Бахтін і писав, що жанр є більш довговічним, ніж стиль.

Загальним історичним фундаментом музичної творчості та художньої пам'яті музики є первинні жанри (термін Г. Бесселера, А. Сохора), які є історичною й логічною основою, передумовою композиторської творчості. До первинних жанрів звичайно відносять фольклорні, прикладні, побутові, церковні, тобто ті, які мають синкретичний характер, не є автономними художніми, залишаються анонімними і т. д. Однак, первинна жанрова система музики, як галузь первинної семантичної пам'яті музики, розбудовується й поповнюється не тільки за рахунок нових прикладних жанрів, але й за рахунок перетворення на сталі художні моделі жанрових і стильових взірців вторинної композиторської творчості. Іншими словами, вторинна жанрова стильова система композиторської творчості створює власний запасник, фонд структурно-сміслових фігур, способів композиції, які можуть бути використані як первинні прообрази поряд із семантикою первинних жанрів. Так виникає особливий *феномен стильової пам'яті* – поряд з феноменом первинної жанрової пам'яті, який полягає в тому, що збираються, як стійкі обов'язкові ціннісні утворення, «загальні стильові місця», а сполучені з ними мовні засоби приєднуються до жанрових канонів.

Виходячи з вищесказаного, час музичний можна підрозділяти на:

– *актуальний час*, що вбирає в себе темпові аспекти, ритмічну динаміку, внутрішні метро-ритмічні відносини – «чисту» музику. Він виражається в безпосередньому композиційному, фактурно-просторовому русі – гармонійному, тембровому розвитку;

– *час як вираження жанрової й загальної стильової логіки (історичний час)*, як співвідношення принципів формоутворення даного твору з жанровими та стильовими канонами, діалог твору з жанром і «загальними стильовими місцями» музики з позиції даного тексту, інтересів автора, який ініціює сам текст. У цьому випадку необхідний розгляд траєкторії руху від даного твору до класичних основ жанру й жанрової логіки – в їх історичному плані.

Таким чином, історичний час – це жанровий і загальний стильовий час музики, а актуальний час – це композиційний і індивідуально-стильовий час.



Виникає і третій аспект музичної темпоральності – *авторський особистий час* – як особисте стильове композиційне вираження автора. Будь-яка індивідуально-стильова ідея – це темпоральна ідея ще й тому, що композитору важливий як минулий, традиційний історичний матеріал музики, так і її майбутні новаторські можливості. Для композитора важливим є спосіб сполучення різних часів музики. За допомогою композиційних засобів, у процесі композиційного становлення музичного тексту автор немов підлаштовується під час. Як зазначає О. Самойленко, час і переживання – головні герої музичного мистецтва. Прагнення до усвідомлення музичного часу як цілісності, як деякої історичної універсалії, приводить до ототожнення феноменів духовного й часового в музичній традиції. Адже, за думкою Августина, час – це тривалість духу, відтак час і дух символізують дві сторони процесу зміни життя та людської свідомості [11, с. 57].

Таким чином, в *актуальному стилі* провідного значення набуває сам акт композиторського висловлення, авторська художньо-часова стилізація, вільна й незалежна від минулого. Для композиторської творчості це виражається в перевазі новацій, різних змін у музичній мові, боротьбі за нові змісти, за нові асоціативні зв'язки, ускладнене сприйняття, посилена, пильна увага. Актуальний стиль не спирається на досвід минулого, а прагне вперед, до того, щоб створити й запам'ятати нові музичні смисли. Актуальний стиль створює новий матеріал для пам'яті, він прирощує нові засоби вираження, нові способи відбиття музичного розвитку.

На відміну від нього, виразником історичного часу та часу як експлікації іманентної стильової й жанрової логіки музики постає той тип стильового мислення, який здатен набувати рис *неактуального*.

Поняття про слабкий, *неактуальний стиль* було сформульовано В. Сильвестровим і в його трактуванні вказувало на два полюси композиторської поетики – *вираження особистісного начала та звертання до історичного «анонімного материка» – спільного метатексту музики*.

Явище «неактуального стилю» було розглянуто в деяких роботах Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської, а також

спеціально досліджене в дисертації О. Кужелевої [3–4; 5]. Опираючись на роботи названих авторів, можна дійти висновку, що *неактуальний стиль у музиці – це типове явище культури перехідного часу, який у контексті композиторської поетики виявляє тенденцію вторинних засобів і форм музичної творчості до універсалізації, доведеної до деіндивідуалізації складових музичного тексту.*

Неактуальний стиль представляється інтегруючим, перехідним стилем («ностальгією за стилем»), принципом якого може служити реінтерпретація, мінімалізм і деконструкція, спрямовані убік фоновості, маргінальності й парадоксальної програмності.

Відповідно до вищесказаного, неактуальний стиль представляється мнемонічним та фамільярним – граючим, що вміщує у себе різні часові й просторові відстані (зниження до банального, гротескного), може поставати анонімним – безособовим, звідси схильним до висловлення через чужий текст.

Таким чином, неактуальний стиль не тільки долає авторський егоцентризм, знижує пафос «свого» висловлення, але й відкриває можливість користуватися, як «своїм», дуже далеким «чужим», наближаючи, «спускаючи» до себе високий етос цього чужого. Антиномічність «свого-чужого», отже, стає однією з важливих ознак неактуального стилю.

Неактуальний стиль можна розглядати у зв'язку з поняттям про «інтерпретуючий» стиль (за В. Медушевським), оскільки в ньому, як у дзеркалі, можуть відбиватися інші стильові сутності – але саме відбиватися, використовуватися як матеріал, перетворений у якусь «безтілесну» субстанцію шляхом нейтралізації, своєрідної дистилляції стилістичного матеріалу, наприклад, уніфікації знаків гучнісної динаміки убік *decrescendo*, що стає «знаком» післямови, «післязвуччя» культурної доби. Так стиль, що інтерпретує, розкривається і як «завершальний» [8].

Звертаючись до «післязвуччя», до «збирання відзвуків» (В. Сильвестров), до форми постлюдії, яка набуває значення жанрової, неактуальний стиль відкидає можливість новизни, що контрастує. Слабке, неактуальне – щось, що залишилося в тіні вчорашнього або завтрашнього дня, віддалене або таке, що

вказує на «опрацьованість явища» і в цьому сенсі замикається з категорією банального в мистецтві.

У зв'язку з неактуально-стильовими концепціями можна говорити й про риси медитативності: перетворення часової горизонталі на просторову композиційно-фактурну музичну вертикаль приводить до зупинки лінійного ходу часу. Семантика неактуального в музиці звернена не до того, що відбувається або може відбуватися в дійсності, а до схованих процесів психологічного порядку, до невидимих сил свідомості, стаючи особливим особистісним психосемантичним феноменом. У цьому зв'язку – символіка тиші, медитативних відходів виражає ослаблення зовнішньої активності музичного впливу при поглибленні в новий психологічно виправданий асоціативний ряд. Сказане може бути адресоване й мінімалізму, оскільки повторність, малокоонтрастність репетитивної композиції компенсуються інтенсивністю осмислення почутого: музична мова сам по собі стає макрознаком медитативного занурення. Можна припустити, що актуальна й неактуальна стильові тенденції перебувають у нерозривній взаємозалежності, у своєрідному діалозі одна з одною, що обумовлює унікальну природу музичних хронотопів.

**Наукова новизна** статті полягає у розвитку оновленого системного підходу до явища стилю, що включає антиномічні оцінки, спирається на та категорії часу і темпоральності, пропонує сумісне визначення актуального – та неактуального як типологізуючих чинників стилю, здатних, зокрема, вказувати на взаємодію у стильовому змісті (стильовій семантиці) музики історичного та індивідуально-особистісного начал. Відкривається обумовленість явищ актуального – неактуального авторською свідомістю композитора, також їх взаємозалежність з хронотопічними показниками музичної творчості

**Висновки.** В епітеті «неактуальний» підкреслюється воля від часової залежності (атемпоральність), отже й від підпорядкованості теперішньому моменту, негайним подіям, що народжує почуття приналежності до часу без його розподілу на минуле, сьогодення й майбутнє. Відсутність часової акцентуації припускає й ослаблення (видозміну) контрастної форми,

цілеспрямованої драматургії твору – його спрямованості до кінця. На відміну від неактуального, в актуалізованих драматичних концепціях час стрімко збігає, його лінійність та необоротність постають провідними хронотопічними якостями.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Эпос и роман. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. М.: Художественная литература, 1975. С. 447–483.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407
3. Герасимова-Персидська Н. Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру. *Укр. музикознавство*. К., 1968. Вип. 3. С. 168–179.
4. Герасимова-Персидська Н. Специфіка національного варіанту бароко в українській музиці. *Українське барокко та європейський контекст*. К.: Наукова думка, 1991. С. 211–215.
5. Кужелева Е. А. Неактуальный стиль как феномен композиторской поэтики XX века: дисс. ...канд. искусств.: спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство / Одесская государственная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. 2003. 230 с.
6. Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. 949 с.
7. Медушевский В. К проблеме сущности эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*. Вып. 5. М., 1984. С. 5–17.
8. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*, 1979, № 3. С. 30–39.
9. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 255 с.
10. Михайлов М. Стиль в музыке. М.: Музыка, 1981. 264 с.
11. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції. Монографія. «Гельветика», 2020. 236 с.
12. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.

### REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1975). Epic and Novel. Questions of Literature and Esthetics. Research of Different Years. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura. P. 447–483 [in Russian].
2. Bakhtin, M. (1975). Forms of Time and Chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics. Questions of Literature and Esthetics. Moscow: Khudozh. Literature. P. 234–407 [in Russian].
3. Gerasimova-Persidska, N. (1968). On some regularities of the influence of the thematism on texture. Ukr. musicology. K. Issue 3. P. 168–179 [in Ukrainian].

4. Gerasimova-Persidska, N. (1991). Specifics of the national variant of baroque in Ukrainian music. Ukrainian baroque and the European context. K.: Naukova dumka. P. 211–215 [in Ukrainian].
5. Kuzheleva, E. (2003). Irrelevant style as a phenomenon of composer's poetics of the twentieth century: diss. ...cand. of Arts: spec.: 17.00.03 – musical art / Odessa State Musical Academy named after A.V. Nezhdanova [in Russian].
6. Losev, A. (1995). Forma. Style. Expression. Moscow: Mysl [in Russian].
7. Medushevsky, V. (1984). On the problem of the essence of the evolution and typology of musical styles. Musical contemporary. Issue 5. Moscow. P. 5–17 [in Russian].
8. Medushevsky, V. (1979). Musical style as a semiotic object. *Soviet music*, No. 3. P. 30–39.
9. Medushevsky, V. (1976). On the patterns and means of artistic impact of music. M.: Muzyka [in Russian].
10. Mikhailov, M. (1981). Style in music. M.: Muzyka [in Russian].
11. Samoilenko, O. (2020). Psychology of Art: Modern Musicological Projections. Monograph. Helvetica [in Ukrainian].
12. Skrebkov, S. (1973). Artistic principles of musical styles. Moscow: Muzyka [in Russian].

УДК 78:316.7:32:614.4:004.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-3>**Денис Васильович Кочержук**

ORCID: 0000-0002-9280-7973

аспірант III року навчання

відділу музикознавства та етномузикології

Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології

ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України,

доцент кафедри музичного мистецтва

Навчально-наукового інституту театрального

та музичного мистецтва

ПЗВО «Київський міжнародний університет»,

викладач кафедри сценічно-музичного мистецтва

факультету музичного мистецтва та хореографії

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Denis\_kocherzuk@ukr.net

## УКРАЇНЬСЬКА АУДІОКУЛЬТУРА НА ПЕРЕТИНІ XX – ПЕРШИХ ДВОХ ДЕСЯТИЛІТЬ XXI СТОЛІТТЯ: СТРАТЕГІЇ ДО ЗМІНИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ЧИННИКІВ ДИСКОГРАФІЇ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ ТА ВІЙСЬКОВОЇ АГРЕСІЇ ЗІ СТОРОНИ РФ

**Мета роботи** полягає у дослідженні трансформаційних процесів української аудіозаписної культури на перетині XX–XXI століть. **Методологія дослідження** охоплює загально-наукові та спеціальні музикознавчі методи, а також історичний, культурологічний, емпіричний, соціологічний підходи й методи контент-аналізу текстів пісень, інтерв'ю з виконавцями. **Наукова новизна** полягає у комплексному аналізі трансформацій української музичної індустрії в умовах глобальних викликів (пандемія «COVID-19» та військова агресія РФ). У дослідженні вперше систематизовано культурологічні чинники, що вплинули на розвиток дискографії періоду 1991–2021 (згодом 2022–2024) рр., зокрема адаптацію виконавців до цифрових форматів, роль онлайн-платформ і благодійних музичних ініціатив. Виявлено нові стратегії використання фольклорних мотивів як засобу підтримки національної ідентичності. **Висновки.** Українська аудіокультура під парадигмою суспільно-політичних та інформаційних змін XX – перших двох десятиліть XXI століття демонструє значну пертурбацію до адаптації глобальних викликів, зокрема за часи світової пандемії та військової агресії РФ (від 2014 року – зони АТО на сході України – до 2022 – повномасштабно

вторнення). Фактори зміни політичної установки спричинили трансформацію культурологічних чинників, що вплинули на випуск дискографічного матеріалу, втім – активізувавши цифровізацію, розвиток онлайн-індустрії і використання стрімінгових платформ як основного каналу – досягли поширення музичного контенту завдяки концертним організаціям. Аудіотворчість стала важливим інструментом збереження національної ідентичності та патріотичного духу, що знайшло відображення серед українськомовного контенту та посилило роль незалежних виконавців, які активно розвивають нові адаптаційні жанри (наприклад – андеграунд музику). Останні роки зросло осмислення музики як форми культурного опору та міжнародного інформування про війну, що супроводжується підтримкою індустрії шоу-бізнесу через благодійні ініціативи, громадські організації та інституційні допомоги. У результаті цих викликів, європейська спільнота не лише сприяла збереженню українського фонофонду, а й надала імпульсів для інноваційного розвитку самої ідеї українізації в аудіопросторі, що підкреслило важливість вітчизняного музичного мистецтва у сучасному глобалізаційному світі.

**Ключові слова:** аудіозапис, звукозапис, дискографія, фонографія, культура, Україна, XXI століття, війна, пандемія.

**Kocherzhuk Denys Vasylovych**, Postgraduate Student (3rd Year) at the Department of Musicology and Ethnomusicology of the M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences of Ukraine, Associate Professor at the Department of Musical Art of the Educational and Scientific Institute of Theatre and Musical Art of Kyiv International University, Lecturer at the Department of Stage and Musical Art, Faculty of Musical Art and Choreography of the Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

**Ukrainian audio culture at the crossroads of the 20th – first two decades of the 21st century: strategies for changing cultural factors of discography amidst the pandemic and military aggression by the Russian Federation**

**Research objective.** The aim of this study is to investigate the transformational processes of Ukrainian audio recording culture at the turn of the 20th and 21st centuries. The research provides a comprehensive analysis of adaptation and development strategies of discography under global and local crises, such as the COVID-19 pandemic and the military aggression of the Russian Federation. The scientific inquiry focuses on identifying cultural factors influencing the formation of new vectors in the creation, distribution, and reception of musical products, as well as outlining the prospects for the development of Ukrainian discography in the context of social, political, and economic changes. **The methodology** covers general scientific and special musicological methods, as well as historical, cultural, empirical, sociological approaches and methods of content analysis of song lyrics, interviews with performers. **The scientific novelty** consists of a comprehensive analysis of the transformations of the Ukrainian music industry in the face of global challenges (the COVID-19 pandemic and the military aggression of the Russian Federation). The

*study systematizes for the first time the cultural factors that influenced the development of discography in the period 1991–2021 (later 2022–2024), in particular the adaptation of performers to digital formats, the role of online platforms and charitable music initiatives. New strategies for using folklore motifs as a means of supporting national identity are identified. The conclusions. Ukrainian audio culture under the paradigm of socio-political and informational changes of the 20th and the first two decades of the 21st century demonstrates significant perturbation to adapt to global challenges, in particular during the global pandemic and military aggression of the Russian Federation (from 2014 – the ATO zone in eastern Ukraine – to 2022 – a full-scale invasion). The factors of changing political attitudes caused the transformation of cultural factors that influenced the release of discographic material, however – by activating digitalization, the development of the online industry and the use of streaming platforms as the main channel – achieved the distribution of musical content thanks to concert organizations. Audio creation has become an important tool for preserving national identity and patriotic spirit, which was reflected in Ukrainian-language content and strengthened the role of independent performers who are actively developing new adaptation genres (for example, underground music). In recent years, the understanding of music as a form of cultural resistance and international awareness of the war has increased, accompanied by support for the show business industry through charitable initiatives, public organizations and institutional assistance. As a result of these challenges, the European community has not only contributed to the preservation of the Ukrainian phonographic fund, but also provided impetus for the innovative development of the very idea of Ukrainianization in the audio space, which emphasized the importance of domestic musical art in the modern globalized world.*

**Key words:** *audio recording, sound recording, discography, phonography, culture, Ukraine, 21st century, war, pandemic.*

**Актуальність теми дослідження.** Теоретико-практичні дослідження української аудіокультури (конкретно – аудіо-записної) від ХХ до перших двох десятиліть ХХІ ст., зокрема 2021–2024 рр., стали надзвичайно актуальним сегментом науки та мистецтва, враховує її глобалізаційний розвиток в умовах повсякденних викликів, подібно світовій епідемії «COVID-19», а згодом – масштабними бойовими діями на території України з боку Російської Федерації. Фонографічне мистецтво, як важлива складова національної ідентичності, зазнала колосальних трансформацій з 2019 року, відколи обмеження традиційних форм концертної експлуатації викликали активізацію мультимедійних технологій, що стали основним засобом збереження та популяризації вітчизняних музичних надбань. Сучасна елек-



тронна творчість, у свою чергу, змінила стратегії дискографічної індустрії, насамперед формати аудіозаписів, способи їх поширення та залучення / заохочення до аудиторного фонду. Водночас, умови війни актуалізували потребу в музичному спротиві як інструменті національної консолідації, підтримки бойового духу та формування міжнародного іміджу України та відкрили нові перспективи для розуміння ролі мистецтва у соціокультурних процесах.

Українська поп-культура XXI ст. демонструє активну інтеграцію у світовий аудіофоновий простір і це проявляється в адаптації до глобальних тенденцій за допомогою мультимедійних додатків (*Spotify, Apple Music, YouTube тощо*), які радикально змінюють парадигму її розвитку. Результати нашого науково-творчого дослідження матимуть вагоме практичне значення для подальших теоретико-практичних розробок, оскільки сприятимуть поглибленню знань про реінтеграцію української аудіокультури від 2014/2019 по 2024 рр., а також – виклики-перспективи, що допоможуть розробити ефективні стратегії у динаміці її розвитку в умовах світової кризи та, сподіваємося, будуть корисною структурою для культурологів, музикантів, продюсерів, наукових установ, приватних студій і державних інституцій.

**Мета дослідження** полягає у виявленні основних концепцій трансформації джерел української аудіозаписної культури поміж ХХ – першими двома десятиліттями ХХІ століття, зокрема й 2021–2024 рр., під впливом пандемії та військової агресії з боку РФ. Паралельно поставленим стратегічним плануванням, додатково визначаємо і культурологічні процеси, що впливають на формування та адаптацію національного дискографічного матеріалу в умовах соціально-політичних і глобальних викликів.

Завдання роботи:

1. Дослідити історичний розвиток української аудіокультури в період кінця ХХ–ХХІ століть.
2. Визначити вплив політично-соціологічного спрямування на формування нових тенденцій в українській музичній індустрії.
3. Розглянути пертурбацію музичних форматів та мультимедійних джерел ХХІ століття.

4. Проаналізувати технологій фонографічного звукозапису як засобу соціокультурної ідентифікації та спротиву в умовах війни.

5. Визначити нові механізми поширення та збереження української музики у контексті глобалізації та локалізації культурних практик.

6. Запропонувати теоретико-практичні рекомендації у посиленні розвитку національної дискографії у кризових умовах останніх десяти років ХХІ століття (2014–2024).

**Наукова новизна** полягає у *поетапному аналізі сучасної аудіозаписної культури, модернізованої в умовах глобальних і локальних криз*. Автор статті досліджує період сплеску пандемії COVID-19 та військової агресії РФ, які вплинули на трансформацію українського мистецтва. У публікаційному матеріалі зображено унікальний контекст, що висвітлює взаємозв'язок між соціально-політичними змінами та культурологічними тенденціями. *Дослідження стратегій та модифікації якості дискографічної продукції*: консолідація українських музикантів, продюсерів та культурних діячів, які змогли адаптувати творчі підходи до створення, поширення і популяризації аудіокомпозицій в умовах обмежень і глобалізаційних загострень. *Культурологічна перспектива*: в роботі репрезентується увага на трансформації культурологічних чинників, що впливають на українську дискографію ХХІ століття, зокрема: зміни традиційних форм сприйняття мистецтва в мирні часи та його роль у суспільстві під час кризових ситуацій. *Опанування ролі музики у формуванні ідентичності та національного опору*: увага зміщується на стратегічному плануванні української фонографічної практики, що сприяє пробудженню й утвердженню в свідомості громадян України національної самоідентифікації, паралельно – виступити інструментом культурного опору в умовах військового протистояння ворогові.

**Виклад основного матеріалу.** *Аудіокультура або культура фонографічних технологій* – термінологічний чинник, який охоплює поняття культури ХХІ століття, ширше ніж звичайна музична індустрія, що була уніфікована науковцями-практиками та музикознавцями-теоретиками ХХ століття. Система аудіокультури охоплює всі аспекти взаємодії людини зі звуком: фоногра-

фічні технології, студійне мовлення, навколишні штучні звуки, студійний та концертний звукозапис, продукування ефемерних шумів, комп'ютерна обробка тощо. Аудіокультура формує наше сприйняття світу через перцепції слухового відчуття завдяки мистецьким, соціальним та психологічним аспектам (*пропонується авторське визначення терміну «Аудіокультура»*).

Основні відмінності між аудіокультурою XXI століття та музичною культурою 1900–1999 років:

| Аудіокультура XXI століття  | Музична культура XX століття   |
|---|--|
| Формує звукові феномени: музика, мова, навколишні штучні звуки  | Здебільшого зосереджена на виконанні концертної «живої музики», позаяк студійний запис звуку тільки-но набирав обертів моделі фонографічної практики |
| Моделюється технологіями звукозапису: методами відтворення та поширення звукового дизайну                                     | Охоплює різні музичні жанри, традиції та академічні практики   |
| Застосовується у фільмографії, мультиплікаціях, комп'ютерних іграх  | Зосереджується на музичних композиціях та їх якісному виконанні під час репетиції і концертної демонстрації  |
| Містить мультимедійне сприйняття технологій, за допомогою аудіододатків   | Вбирає в себе традиції, пов'язані з мистецтвом виконавських шкіл, окремих регіонів чи країн (в залежності від географії континентів)                 |
| Використовується, здебільшого, лише в технічному спрямуванні (музична інженерія, комп'ютерні аудіовізуальні компоненти)       | Базується на принципах сталої академічної традиції та відповідного слухацького соціо-сприйняття XV–XIX століття                                      |
| Застосовує методику виявлення фонограм під час концертного виступу або записаної фонограми «мінус» за умови якісної апаратури |  |
| Компонує дискографічну продукцію: платівки, бобіни, касети, диски тощо  |  |
| Здійснює форму технічного комплектування, колекціонування та збереження усіх музичних фрагментів (аудіотвори).                |  |

Втім, варто зауважити, що музична культура XX століття надала поштовх до модернізації аудіокультури XXI століття, що включає широкий спектр звукових явищ і технологій. Українське мистецтво 2000–2022 рр., особливо в контексті впливів епідемії COVID-19 та повномасштабної військової агресії РФ, зокрема серед формування дискографічного матеріалу, стало предметом наукових розвідок вітчизняних дослідників. До фахівців, які зробили значний внесок до сфери культурологічних та мистецтвознавчих трактатів, варто віднести О. Журбу (вивчення історіографії української культури з акцентом на музикознавчі традиції XX століття) [1], Т. Литвин (аналіз української культурної спадщини в умовах глобалізаційних викликів) [2], І. Сікорську (дослідження культурної ідентичності через призму музичних практик) та ін. [4].

Фонографічне мистецтво України, що формувалася на перетині XX та перших двох десятиліть XXI століття (іноді варто поглибитися в науково-творчій проєкції до 2024 року), демонструє динамічний розвиток, зумовлений культурологічними, соціально-економічними та політичними пертурбаціями. У цей період спостерігалось посилення національної самоідентичності через засоби аудіовізуальної продукції, особливо в умовах згаданих кризових обставин (пандемія COVID-19, повномасштабна військова агресія з боку РФ). Враховані події стали каталізатором змін у стратегічному підході до створення, просування та реалізації музики, водночас вплинули на структурну організацію дискографії та змістовне наповнення аудіопродукції.

Одним із пріоритетних ключових аспектів щодо трансформації та візуалізації *«нової творчої хвилі»* стала **діджиталізація аудіокультури**. Поширення стрімінгових та мультимедійних платформ (Spotify, Apple Music, YouTube Music) сприяли зростанню повноцінного доступу до української музики як на внутрішньому, так і на міжнародному рівнях. В умовах пандемії (2020–2022) аудіовізуальний формат став домінуючим засобом поширення музичних проєктів, що посприяло посиленню та розвитку незалежних вітчизняних музичних лейблів. Водночас, тематичний спектр українських пісень змістився в бік соціально

значущих і національно орієнтованих тем, які стали відображенням поточної політичної ситуації та прагнення суспільства до єдності.

Після Революції Гідності 2013–2014 років у галузі українського шоу-бізнесового простору спостерігалось не лише кількісне зростання творчих ініціатив, але й помітні якісні пертурбації, згідно смислів музичної семіотики. Композитори та виконавці активізували фольклорні мотиви й почали звертатися до літературного спадку українських письменників і поетів минулого, що наявно засвідчувалося відповідними мелодійними зворотами. За твердженням Н. Овсяннікова, у 2014 році музична культура характеризувалася надзвичайним збагаченням щодо компіляції народознавчих елементів та сучасних аудіотехнічних зв'язків [3, с. 171]. Подана перцепція яскраво ілюструвалася тогочасними авторськими творами, зокрема, пісенна концепція гурту «Go-A», який представляв Україну на Євробаченні – 2021. Твори «Шум» і «Соловей», виконані солісткою колективу Катериною Павленко, стали авторськими версіями народних композицій, гармонійно поєднуючи традиційну музику з сучасним технічним звучанням [5, с. 34].

З боку мультимедійних аспектів, на які вплинуло поширення пандемії «COVID-19» у всіх прошарках світового суспільства, то аудіозапис сприяв появі онлайн-концертів, віртуальних студійних процесів, дистрибуції музики та її популяризації через соціальні мережі. Ці соціоважелі стали ключовими для підтримки життєздатності музичної творчості в умовах фізичних обмежень і фінансових труднощів. Війна актуалізувала мобільні фонографічні студії, і це дозволило музикантам продовжувати творчість навіть у кризових ситуаціях. Інтеграція сучасних технологій із традиційними мотивами дала змогу зберегти автентичність української культури, водночас забезпечуючи її конкурентоспроможність на глобальному аксіологічному (комерційному) ринку.

Після повномасштабного вторгнення Російської Федерації на територію України, значного поширення набув тренд створення музичних творів на основі поезій українських письменників XIX–XX століть. До прикладу: Артем Пивоваров презентував

серію модифікованих композицій, серед яких – «*Майбутність*» (на вірші Г. Чупринки, разом із гуртом «Kalush Orchestra»), «*Радісно*» (Г. Шкурупій), «*До весни*» (Б. Антонич, у дуеті зі З. Огневич), «*Думи*» (на слова Т. Шевченко, з Н. Дорофеевою), «*Тішся*» (на поезії Лесі Українки, в парі з О. Поляковою), «*Там у тополі*» (вірш П. Тичини, з естрадною артисткою А. Каменських), а також оновлена версія народного вокально-інструментального твору «*Ой на горі*» (разом із співаком Shumei). Особливу увагу, щодо критерію нашого дослідження, привертає творчість реп-колективу «Kalush Orchestra», який синтезує традиційні українські музичні інструменти (зокрема, сопілка) із сучасними аудіотрансформаційними стилями, що утворюють унікальність вокально-інструментального звучання та відображають національну ідентичність.

Військова агресія з боку РФ значно вплинула на музичний підтекст українського шоу-бізнесу. У піснях почали домінувати мотиви боротьби, втрат, надії та націоналістської гідності. Відомі виконавці й молоді артисти використовували музику як засіб культурного спротиву, створили композиції, що підтримують дух нації. Водночас, з'явилося більше колаборацій між українськими та закордонними музикантами, і це зміцнило культурні зв'язки з іншими державами, дружньо налаштованими до України. Вітчизняна аудіозаписна культура 2014–2024 рр. характеризується гнучкістю, адаптивністю до зовнішніх викликів і здатністю залишатися потужним засобом культурної дипломатії. Використання новітніх технологій, у комплексі стратегічного моделювання плану шоу-бізнесової практики, дозволило зберегти творчу активність і водночас зміцнити позиції української музики як важливого елементу національної самоідентифікації з-поміж інших народів.

**Висновки.** Українська аудіокультура (*іноді вживають – аудіозаписна культура*) між ХХ – першими двома десятиліттями ХХІ століття зазнала суттєвих трансформацій під впливом глобальних і локальних кризових чинників: пандемія COVID-19 та військова агресія з боку РФ. В умовах світової епідемічної катастрофи відбулося значне прискорення диджиталізації музичного

комплексу, що сприяло активному використанню мультимедійних додатків у тотальному вжитку нових аудіовізуальних проєктів, зокрема онлайн-презентацій та благодійних ініціатив. Військові дії загострили культурологічну та мистецтвознавчу ролі вітчизняної музики, перетворили її на форму соціального спротиву та патріотичної ідентифікації. Виконавці інтегрували фольклорні мотиви у свої пісні, що посилює націоналістичне спрямування музичного контенту. Зростання кількості міжнародних колаборацій підвищило глобальну впізнаваність української фонографічної культури. Одночасно з цим, індустрія шоу-бізнесу зазнала структурних змін через необхідність швидкої адаптації до цифрових технологій, що забезпечило безперервність творчого процесу в дистанційному форматі.

Подальші дослідження цієї тематики полягатимуть в системному аналізі взаємозв'язку соціокультурних і політичних потрясінь в сфері технологічних інновацій, включно з переосмисленням ролі дискографії як інструмента культурної дипломатії та формування міжнародного стилю держави. Трансформація аудіокультури засвідчує її гнучкість і здатність інтегрувати сучасні технічні й естетичні компоненти у важливу структуру національної культурної спадщини та інтернаціонального музичного простору діаспор українців, які мешкають на різних континентах земної кулі.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Короткий В. Журба О. Енциклопедія Сучасної України. Редкол.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2009. URL: <https://esu.com.ua/article-18512> (дата звернення 07.11.2024)
2. Литвин Т. Проблема плюралізму культур і цінностей у рефлексіях постліберальних теоретиків. *Філософські обрії*. Київ. 2013. Вип. 30. С. 69–79.
3. Овсяннікова Н. Українська естрадна пісня: тенденції розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ. 2022. Вип. 1 С. 170–173.
4. Сікорська І. Іван Карабиць і «Київ музик фест». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ. 2020. Вип. 31. С. 173–186.
5. Шкрабій Н. Етнокоди української культури як маркери національної ідентичності у творчості гурту «The Hardkiss»: квал. роб. на

здоб. освіт. ступ. маг.: 035 / Національний університет «Острозька академія». Острог, 2022. 65 с.

#### **REFERENCES**

1. Korotkyi, V. (2009) Zhurba Oleh Ivanovych. Encyclopedia of Modern Ukraine. Editors: I. Dziuba, A. Zhukovskyi, M. Zhelezniak [and others]; NAS of Ukraine, Scientific and Technical School. Kyiv: Institute of Encyclopedic Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine. URL: <https://esu.com.ua/article-18512> (accessed 07.11.2024) [in Ukrainian].
2. Lytvyn, T. (2013). The problem of pluralism of cultures and values in the reflections of postliberal theorists. Philosophical horizons. Kyiv. Issue 30 [in Ukrainian].
3. Ovsyannikova, N. (2022) Ukrainian pop song: development trends. Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts. Kyiv. Issue 1 [in Ukrainian].
4. Sikorska, I. (2020) Ivan Karabyts and the Kyiv Music Fest. Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. Issue 31 [in Ukrainian].
5. Skarabiy, N. (2022). Ethnic codes of Ukrainian culture as markers of national identity in the work of the band «The Hardkiss». Master's work. National University of Ostroh Academy. Ostroh [in Ukrainian].



УДК 78.01/03/+782/7.036

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-4>**Ню Цяньхуей**

ORCID: 0009-0004-1406-9006

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
838925530@qq.com

## «ДЖАМІЛЕ» Ж. БІЗЕ У МИСТЕЦЬКОМУ КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОГО ОРІЄНТАЛІЗМУ ХІХ СТОЛІТТЯ

**Мета дослідження** – визначити образно-тематичні та музично-стильові параметри опери Ж. Бізе «Джаміле» в їх кореляції до художньо-естетичних настанов орієнталізму як стильового явища французького мистецтва останньої третини ХІХ століття. **Методологія** дослідження спирається на комплексне використання системного, феноменологічного і компаративного методів, культурологічного підходу до вивчення явищ музичного мистецтва, музикознавчий метод жанрово-стильового аналізу. **Наукова новизна** статті полягає у висвітленні художньо-естетичних характеристик французького мистецького орієнталізму як стильових чинників індивідуально-композиторської інтерпретації орієнтальної тематики в оперній творчості французьких композиторів, музикознавчій розробці концепту орієнталізму в аспекті оперної поетики.

**Висновки.** Французьке мистецтво останньої третини ХІХ століття характеризується особливим інтересом до орієнтальної тематики, яка займає значне місце в образотворчому мистецтві даного періоду та представлена оригінальними авторськими інтерпретаціями у літературно-поетичній та музичній творчості. На соціально-культурних підставах орієнталізму як певного типу знання Заходу про Схід (за Е. Саїдом), ця тенденція, що відображає екзотичні уявлення європейського світу про «загадковий і таємничий» Схід, що протиставлявся «освіченому» Заходу, визначила художньо-естетичні позиції французького орієнталізму як стильового феномену. Опера «Джаміле» є прикладом оригінальної композиторської інтерпретації орієнтального сюжету, стильова концепція якої обумовлена мистецькою парадигмою французького орієнталізму та жанровими традиціями оперного мистецтва Франції ХІХ століття. Синтез «східного» та «західного» у сюжетно-образній, змістовно-смісловій та музично-композиційній складових «Джаміле» виявляє інтегративні властивості оперного твору Ж. Бізе як засіб художньої реалізації авторського задуму.

**Ключові слова:** опера, орієнталізм, французький орієнталізм, орієнтальний образ, стильова концепція, оперний образ, оперна поетика.

*Niu Qianhui, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*  
**“Jamilie” by G. Bizet in the Artistic context of 19th-century French orientalism**

*The purpose of the study is to determine the figurative-thematic and musical-stylistic parameters of J. Bizet’s opera «Jamilie» in their correlation with the artistic-aesthetic guidelines of Orientalism as a stylistic phenomenon of French art of the last third of the 19th century. The research methodology is based on the comprehensive use of systemic, phenomenological and comparative methods, a cultural approach to the study of musical art phenomena, and the musicological method of genre-stylistic analysis. The scientific novelty of the article lies in highlighting the artistic-aesthetic characteristics of French artistic Orientalism as stylistic factors of the individual-composer interpretation of oriental themes in the operatic work of French composers, and the musicological development of the concept of Orientalism in the aspect of operatic poetics.*

*Conclusions. French art of the last third of the 19th century is characterized by a special interest in oriental themes, which occupy a significant place in the visual arts of this period. It is represented by original author’s interpretations in literary, poetic and musical creativity. On the socio-cultural basis of orientalism as a certain type of Western knowledge of the East (according to E. Said), this trend, reflecting the exotic ideas of the European world about the «mysterious and mysterious» East, which was opposed to the «enlightened» West, determined the artistic and aesthetic positions of French orientalism as a stylistic phenomenon. The opera «Jamilie» is an example of an original composer’s interpretation of an oriental plot. The stylistic concept of this interpretation is determined by the artistic paradigm of French orientalism and the genre traditions of French opera art of the 19th century. The synthesis of «Eastern» and «Western» in the plot-figurative, content-semantic, and musical-compositional components of «Jamilie» reveals the integrative properties of J. Bizet’s operatic work as a means of artistic realization of the author’s idea.*

*Key words: opera, orientalism, French orientalism, oriental image, style concept, operatic image, operatic poetics.*

**Актуальність теми.** В оперній творчості французьких композиторів XIX століття широко представлена тема Сходу, що знайшла свого яскравого і оригінального музично-художнього втілення у творах таких авторів як Ш. Гуно, А. Рабо, Дж. Мейєр-бер, Д. Фелісьєн, Ж. Масне, Л. Деліб, Ж. Бізе, К. Сен-Санс, Р. Хан, Ж. Оффенбах та ін. Творчий інтерес представників західноєвропейської музичної традиції до східної екзотики сприяв розвитку в оперному мистецтві Франції самобутнього напрямку композиторської творчості, в якому образний світ культури Сходу втілювався через призму творчої уяви західних компо-

зиторів, що відповідало орієнталізму як світоглядній концепції, соціокультурному феномену, напряму художньої творчості та «спеціальному типу знання Заходу про Схід» [9]. Музикознавче осмислення даної образно-тематичної та жанрово-стильової галузі європейської опери представлено розрізненими дослідженнями окремих зразків індивідуально-композиторських версій оперного орієнталізму в аспекті їх стильової специфіки [4; 5–7; 8; 12; 13–15], виокремленням гендерного аспекту в осмисленні авторських композиторських концепцій жіночих оперних образів [8; 10; 11]. Питання формування стильового комплексу французького оперного «екзотизму» [1; 14; 15] як музично-художнього втілення концепції орієнталізму, актуальної для європейської культури другої половини ХІХ – початку ХХ ст., не висвітлювалися у більшості музикознавчих розвідок у галузі оперного мистецтва Франції, що визначає актуальність обраної теми, яка сприяє розширенню предметного кола музикознавчих досліджень орієнтальної образно-тематичної сфери як невід’ємної стильової складової французького музичного мистецтва, вивченню якої присвячені малочислені праці українських авторів (В. Жаркової, С. Деоби, О. Буреля).

**Мета дослідження** – визначити образно-тематичні та музично-стильові параметри опери Ж. Бізе «Джаміле» в їх кореляції до художньо-естетичних настанов орієнталізму як стильового явища французького мистецтва останньої третини ХІХ століття.

**Методологія** дослідження спирається на комплексне використання системного, феноменологічного і компаративного методів, культурологічного підходу до вивчення явищ музичного мистецтва, музикознавчий метод жанрово-стильового аналізу.

**Виклад основного матеріалу.** Феномен орієнталізму виник на тлі європейських колоніальних завоювань та експансії, коли у західному світі формувалася не тільки політична мотивація щодо контактів з «іншою» культурою, але й виникав естетичний інтерес до неї, що сприяло активному розвитку мистецького діалогу Сходу та Заходу. Відповідно, орієнталізм не можна розглядати виключно у політичній площині розвитку європейських держав, оскільки у ньому виявлявся складний процес взаємо-

дії двох культурних традицій. З одного боку, західні художники черпали натхнення у східній культурі, привласнюючи її елементи та трансформуючи їх відповідно до своїх уявлень, основаних на «орієнтальному міфі» європейської культури. З іншого боку, Схід, будучи об'єктом цього художнього інтересу, також впливав на європейське мистецтво, архітектуру, моду та літературу, викликаючи хвилю наслідувань та запозичень. У той же час традиції романтичного мистецтва, з його прагненням до емоційності та пошуку незвіданого, створювала благодатний ґрунт для ідеалізації східного світу, наповненого загадками та пристрастями.

Сучасні дослідники підкреслюють необхідність переосмислення мистецького орієнталізму як свідчення складних взаємовідносин між культурами Заходу і Сходу, акцентуючи увагу на парадоксальній суті цього феномену: з одного боку, він відкривав нові горизонти для творчості та культурного обміну, з другого – сприяв закріпленню певних колоніальних і стереотипних поглядів на «інший» та «екзотичний» світ Сходу [9; 12; 13]. На думку одного з найвідоміших дослідників орієнталізму Е. Саїда у даній соціокультурній парадигмі Захід був оголошений центром морального та наукового прогресу, а екзотичний та незмінний Схід – об'єктом для вивчення та розуміння, але який при цьому був завжди чужим, завжди далеким [9].

Музикознавче розуміння орієнталізму інтерпретує даний феномен як «найважливіший змістовний концепт» [5], що мав суттєвий вплив на стильову еволюцію європейського музичного мистецтва у вигляді певної концепції композиторської творчості на основі запозичень образно-змістовних та музично-мовних східних елементів (екзотизм в музиці та «екзотичний стиль» Р. Локка [14; 15]). У дисертаційному дослідженні Лі Мін запропоновано наступне визначення орієнталізму: «... осмислення, художнє освоєння і своєрідне стилізаційне переломлення європейськими митцями образного світу Сходу, специфіки східних культур, шляхом творчого використання його певних атрибутивних ознак» [5, с. 12]. В оперному мистецтві від XVIII століття орієнталізм у такому варіанті проявлявся у вигляді стилізованого

відтворення китайського (шинуазрі), турецького, японського, арабського, перського, єгипетського, індійського, циганського колориту.

Зовнішня політика Франції XIX століття була спрямована на активний контакт із країнами арабського Сходу, який стимулював проникнення елементів арабської культури у різні сфери життя французького суспільства та мистецтва. У образотворчому мистецтві арабська тематика було представлено, передусім, у жанрах пейзажу, портрету, але основний пласт картин становить жанровий живопис (Ш.-Т. Фрер, Т. Шассеріо та Ж.-Л. Жером, А.-Г. Декан та Е. Делакура). Живописці у своїх роботах представили сцени пустелі, міського життя та побуту, полювання, битв та сутичок вершників-арабів, історичні сюжети. Особливе місце у їхній творчості займають фантазії на тему східних гаремів та їх мешканок. Французькі митці бачили в цих образах арабського Сходу, відданим традиціям і звичаям, образ «втраченого раю», що пробуджує ностальгію за колишніми часами.

Мистецтвознавці, що досліджують французький орієнталізм, часто наголошують на його гендерному аспекті, виокремлюючи в ньому образ східної жінки як один з найголовніших [16]. У французькому суспільстві XIX століття «жіноче питання» значною мірою відбивало загальний соціально-політичний дух свого часу, породжуючи активний розвиток феміністичних ідей. Оформлюючись як опозиція патріархальним засадам суспільства, які також виявляються вельми показовими для соціально-культурного образу французької жінки, ці ідеї породжують уявлення про жінку Сходу як про втрачений у цивілізованому європейському світі ідеальний жіночий образ – піднесено прекрасний, покірний і загадковий. На протигагу феміністичним устремлінням частини французенок, що створюють образ жінки-інтелектуала, що йде шляхом прогресу і стверджує його своєю позицією, мистецтво Франції XIX століття відображає у зображеннях східної жінки той образ, який співвідносився у свідомості французів з християнським ідеалом жіночих чеснот [16].

Східна тематика становить найширший пласт творів французьких письменників-орієнталістів (Т. Готьє, Нерваля, В. Гюго,

А. Мюссе, П. Лотті, А. Дюма та ін.). Романтичний орієнталізм першої половини ХІХ століття «виробив ряд літературних моделей, механізмів, за допомогою яких екзотичний матеріал адаптується, включається до системи координат західноєвропейської романтичної свідомості» [3, с. 138]. Е. Саїд зазначає, що орієнталізм зайняв помітне місце у європейській культурі у модерний період, коли широкий суспільний інтерес до неєвропейських культур стимулював закріплення «східного колориту» і якості визначального показника індивідуального стилю багатьох західноєвропейських митців [9], серед яких необхідно згадати Ж. Бізе як автора яскравих зразків французького оперного орієнталізму («Шукачі перлів», «Гюзла Еміра», «Джаміле»).

Комічна опера «Джаміле» (1871) була створена Ж. Бізе на основі відомої поеми «Намуна» А. де Мюссе, яка була позначена самим автором як «східна повість». В центрі сюжету поеми – герой на ім'я Гасан, який має не найкращі моральні якості: будучи вкрай волелюбним, він прагне не обтяжувати себе прихильністю до будь-якої жінки і щомісяця змінює наложниць (А. Мюссе в описі образу головного героя часто проводить паралелі зі станом сучасного французького суспільства). Місцем дії у поемі є умовний Близький Схід, імперія Османа, що підтверджується гаремним сюжетом і образом життя головного героя Гасана, але в опері у Ж. Бізе воно знаходить уточнення – палац у Каїрі.

Основна сюжетна лінія поеми, за якою Л. Галле створив лібрето опери – знайомство Гасана з наложницею Намуною – знаходиться на останніх сторінках поеми. У дуже короткому викладі А. Мюссе описує нерозділені почуття до Гассану однієї з наложниць, яка родом з Іспанії. Як завжди, вважаючи, що чинить благородно, Гассан вручає дівчині «золота мішок» і дарує свободу, але Намуна у відчаї знову вирушає на невільничий ринок, щоб під виглядом нової обраної для Гассана рабині, бути знову купленою і побачити свого коханого ще раз. Такою є історія Гассана та Намуни у поетичному першоджерелі.

За словами самого Ж. Бізе, арабська музика, та й культура в цілому, була дуже модною з часу відкриття Всесвітньої виставки, а Схід полонив уми багатьох митців [15]. Одним із таких любите-

лів східної екзотики був імпресаріо і директор театру Опера-Комік К. Дю Локль, який відомий також як і автор лібрето опери «Саламбо» (1890) французького композитора Е. Рейера. За його ініціативи було змінено імена головних героїв опери Ж. Бізе: в одному зі своїх східних вояжів він почув жіноче ім'я Джаміле у Каїрі, де й відбуваються дії в опері, і рішуче наполіг на зміну імені Намуни на Джаміле, а Гассан перетворився на Гаруна. Також був введений новий герой Сплендіано – слуга Гаруна, який дає йому різні поради та керує гаремними справами.

Гаремні сюжети були улюбленою тематикою у французькому орієнталізмі, життя гарему завжди овіяне таємницями, невідомістю, що й приваблювало європейський інтерес. «Гарем» дослівно з арабської перекладається як «заборонене місце», приховане від очей сторонніх, чужих людей, а тим паче іноземців. Тому судити про гаремне життя європейцям доводилося покладаючись на чужі розповіді та власну уяву, що відрізнялися дуже узагальненим, суб'єктивним, часом романтизованим уявленням про дане явище.

У зв'язку з цим, важко судити чи керувалася лише романтичними почуттями героїня А. Мюссе і Ж. Бізе, будучи наложницею у гаремі. Швидше за все нею рухав інтерес і зацікавленість залишитися рабинею, а не бути вільною, через матеріальні умови. В опері ж ця обставина нівелюється, його замінює етичний пафос вірного і щирого кохання невірлиці, в душі європейських уявлень про найвищу цінність людського життя, а також сюжетних переваг французької ліричної опери, в стильовому контексті якої розгорталась музично-театральна творчість Ж. Бізе. Виходячи з цієї думки, можна стверджувати, що образ Джаміле є принципово романтизованим та адаптованим для європейського слухача.

Це положення також стосується і образу слуги Сплендіано, що є досить умовним: в опері він управляє майже всіма гаремними справами Гаруна, зокрема і фінансами, але у гаремній традиції подібні функції виконувала мати султана чи його дружина (також особлива роль відводилася євнухам, які могли завідувати гаремом і були так званою зв'язковою ланкою між самим гаремом і султаном, виконуючи доручення і здійснюючи комунікацію між

ними). Ситуація, у якій слуга закохується у фаворитку султана і ще зізнається в цьому, в реальному гаремі не могла скластися, але композитор, увівши в оперу Сплендіано, створив звичний для європейської оперної традиції любовний трикутник.

Досить вільна інтерпретація східної екзотики у дузі європейського орієнталізму представлена і образом альмеї, обраної на ринку невольниць у якості нової наложниці для Гаруна (в її одяг потім переодягається Джаміле для того щоб невідомою повернутися до Гаруна). Альмеї мали досить високий привілейований суспільний статус на Близькому Сході. Вони відрізнялися високою освіченістю і були покликані забезпечувати дозвілля як власнику гарему, так і жінок, що населяють його, тому їх діяльність може бути порівняна із японськими гейшами. І незважаючи на те, що східний образ альмеї часто пов'язаний з танцем, на що і був зроблений акцент у сприйнятті європейців, що асоціюють його зі східною екзотикою (а саме із танцем живота), – витоки цього образу сягають давньої історії і вказують на його зв'язок зі священним статусом жриць Ісіді. Тому альмея ніяк не могла продаватися на ринку невольниць і бути рабинею.

Наведені приклади невідповідності східного сюжету його орієнтальному оперному втіленню, виявляються й на рівні музично-стилістичному, оскільки «Джаміле» є поглядом француза на атмосферу Сходу, і орієнтальною вона є не у формальному, а високому розумінні цього поняття: «Дихання Сходу яскраво відчувається у цій опері, але у кульмінаціях національне відступає перед загальнолюдським» [15].

Східний колорит присутній переважно в оркестрових епізодах – увертюрі, написаній у характері маршу, головна тема якої чергується з різнохарактерними епізодами, утворюючи формою рондо. Надалі в опері її ми ще раз почуємо у сцені вистави нових наложниць Гаруна (№ 7, Мелодрама). Музика увертюри не має завдання ввести слухача у драматичний задум і зміст опери, але вона з перших же нот вводить слухача в східний колорит, рясніючи мелізматикою і гострим танцювальним ритмом. Крім увертюри, східний колорит представлений також на рівні інструментально-тембрового забарвлення оркестру в хорових сценах.



Так, у хорі човнярів (№ 1), мелодія у сопрано супроводжується арпеджованими акордами в оркестрі, що створює алюзію на гру східної лютні, а також безперервною ритмічною фразою баскського тамбурина. У газелі (№ 3) гру Джаміле на лютні імітує оркестровий акомпанемент, в якому помітні типові риси імпровізаційного мелодійного розгортання. Вплив арабської народної музики відчувається і у танці альмеї (№ 7), що є «можливо, найвищим розумінням душі арабської ритміки та мелодики у всьому європейському музичному мистецтві XIX століття» [15].

Вокальні партії героїв опери здебільшого позбавлені східного колориту. Навпаки вони залишаються вірними європейській вокальній стилістиці, яка визначає виразовий комплекс сольного висловлювання Гаруна «Люблю любов» (№ 2), Lament Джаміле, розгорнутих ансамблевих сценах (№ 3). Жанрова забарвленість цих ансамблевих фрагментів (вальсовість) має певне семантичне навантаження (безтурботність та легкість життя Гаруна).

Вокальна характеристика образу Джаміле також відрізняється звичною для європейського музичного мистецтва музичною символікою. Так, окрім вальсового ритму, в музичному тематизмі героїні присутня хоральна фактура, що спостерігається в її пісні-плачі Lamento у душі вокальної естетики французької ліричної опери. У гармонії вступу даного сольного номеру виявляється і вагнерівська стилістика у використанні експресивних вокально-інтонаційних зворотів у комплексі з хоральною фактурою (алюзія до «тристанівського» звучання, що надає образу головної героїні певної пафосності та серйозності). Також в Lamento відчуються інтонації, що передбачають вокальну виразність Кармен. Так, наприклад, в епізоді розповіді Джаміле про свій сон (№ 3) присутні явні інтонаційні алюзії на сцену вродження Кармен (збігається навіть їхня тональність – фа мінор), вони надають музичному забарвленню образу Джаміле підвищеної експресивності. Подібна схожість виявляється і в «Газелі», і у фінальному дуеті.

Особливого значення в опері набуває лейтмотив кохання Джаміле, що звучить у струнних і позбавлений наявності елементів східного екзотизму. Вперше він звучить в момент першої появи

Джаміле (№ 1), потім відкриває терцет № 3, також супроводжуючи прихід Джаміле до Гаруна, і втретє тема кохання звучить у фінальному дуеті Джаміле і Гаруна (№ 10). Тема починається малим вступним септакордом, що часто зустрічається в музичних характеристиках щиро люблячих і готових до самопожертви героїнь в операх європейських композиторів XIX століття (Дездемона Дж. Верді, Ліза П. Чайковського та ін.).

Отже, зазначені вище музично-стильові особливості опери Ж. Бізе і, зокрема, характеристики образу Джаміле, явно нівелюють її приналежність східному світу, і навпаки створюють образ героїні, більш звичний для європейської оперної традиції.

Ж. Бізе звернувся у «Джаміле» до східної тематики не вперше. До цього французькій публіці була представлена його опера «Шукачі перлів», але у ній Схід було відображено досить умовно, але орієнталізм «Джаміле» складає її художню суть: «поза цим колоритом, поза цією системою людських відносин «Джаміле» неможлива, національне визначає тут психологію» [15]. Питання використання арабського фольклорного матеріалу у цій опері досі залишається відкритим, у зв'язку з відсутністю вивчення. Згідно з деякими припущеннями Ж. Бізе міг використати як джерело збірку арабської народної музики «Арабські пісні» Ф. Сальвадора-Даніеля, який деякий час жив в Алжирі і зібрав чимало прикладів пісенного та танцювального фольклору Північної Африки [15].

Принцип орієнтальної (узагальнено-умовної) взаємодії східного сюжету і його музично-стильового втілення в оперному творі Ж. Бізе визначає його інтегративні властивості, які проявляються у взаємозумовленості окремих елементів художньої цілісності. В даному випадку, на думку літературознавців, визначальним, регулюючим механізмом інтегративного тексту стає авторський задум (орієнтальний задум твору Ж. Бізе, в якому «зустрічаються» Схід і Захід в єдиному композиційно-стильовому просторі оперного жанру), який «... у загальній концепції тексту функціонально об'єднує всі його елементи в єдину цілісну структуру» [2, с. 151].

**Наукова новизна** статті полягає у висвітленні художньо-естетичних характеристик французького мистецького орієнталізму як стильових чинників індивідуально-композиторської

інтерпретації орієнтальної тематики в оперній творчості французьких композиторів, музикознавчій розробці концепту орієнталізму в аспекті оперної поетики.

**Висновки.** Французьке мистецтво останньої третини XIX століття характеризується особливим інтересом до орієнтальної тематики, яка займає значне місце в образотворчому мистецтві даного періоду та представлена оригінальними авторськими інтерпретаціями у літературно-поетичній та музичній творчості. На соціально-культурних підставах орієнталізму як певного типу знання Заходу про Схід (за Е. Саїдом), ця тенденція, що відображає екзотичні уявлення європейського світу про «загадковий і таємничий» Схід, що протиставлявся «освіченому» Заходу, визначила художньо-естетичні позиції французького орієнталізму як стильового феномену. Опера «Джаміле» є прикладом оригінальної композиторської інтерпретації орієнтального сюжету, стильова концепція якої обумовлена мистецькою парадигмою французького орієнталізму та жанровими традиціями оперного мистецтва Франції XIX століття. Синтез «східного» та «західного» у сюжетно-образній, змістовно-смісловій та музично-композиційній складових «Джаміле» виявляє інтегративні властивості оперного твору Ж. Бізе як засіб художньої реалізації авторського задуму.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Деоба С. Екзотична складова дебюссізму: взаємодія універсального і персонального. Knowledge, Education, Law, Management 2023. No 2 (54). С. 33–41.
2. Дридзе Т. М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации. М., 1984. 270 с.
3. Зенкин С. Н. Работы по французской литературы. Екатеринбург, 1999. 320 с.
4. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita: монографія. Київ: Музична Україна, 2020. 490 с.
5. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємодображень: автореф. ... дис. канд. мист.; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 24 с.
6. Лінь Юлін. Орієнтальні образи в європейській театральній музиці бароко. Слобожанські мистецькі студії. Вип. 1 (04), 2024. С. 65–69.

7. Лінь Юлін. Східна тематика і система виразних засобів в операх Джакомо Россіні. Слобожанські мистецькі студії. Вип. 2 (05), 2024. С. 54–58.

8. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості Г. Доницетті, Ш. Гуно, М. Римського-Корсакова, Дж. Пуччіні: дис. ...канд. мист.: 17.00.03 — Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 179 с.

9. Саїд Е. В. Орієнталізм. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 511 с. <https://kompas.co.ua/nauka-osvita/7331-oriyentalizm-edvard-vadi-sayid.html>

10. Сюн Инвэнь. Лю Саньцзе: образ женщины в музыкальном искусстве гуанси второй половины XX — начала XXI веков: дис. ... канд. искусств; спец. 5.10.3. СПб., 2023. 276 с.

11. Чжан Ївень. Тема «вічної жіночності» в європейській оперній творчості: до проблеми гендерного підходу в мистецтвознавстві: дис. ...канд. мист.: 17.00.03 — Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 195 с.

12. Bellman J. D. Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology. *The Musical Quarterly*. Vol. 94, No. 3, 2011. P. 417–438. URL: <https://www.jstor.org/stable/41289212>

13. Derek B. S. Orientalism and musical style. 2010. URL: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/mono/10.4324/9781315090696-8/orientalism-musical-style-derek-scott?context=ubx&refId=26be4bf8-3858-4b9f-a6df-2b55b419fce4>

14. Locke P. R. A broader view of musical exoticism. *The Journal of Musicology*. Vol. 24, No. 4, 2007. P. 477–521. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2007.24.4.477>.

15. Locke P. R. On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use. *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 69. Issue 4, 2012. P. 318–328. URL: [https://www.researchgate.net/publication/290581912\\_On\\_Exoticism\\_Western\\_Art\\_Music\\_and\\_the\\_Words\\_We\\_Use](https://www.researchgate.net/publication/290581912_On_Exoticism_Western_Art_Music_and_the_Words_We_Use)

16. Miller Chr. L. *Orientalism, Colonialism. A new history of French literature* / Ed. D. Hollier. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2001. P. 698–705.

## REFERENCES

1. Deoba, S. (2023). The exotic component of Debussyism: the interaction of the universal and the personal. *Knowledge, Education, Law, Management* 2023. No 2 (54). pp. 33–41 [in Ukrainian].

2. Dridze, T. (1984). Textual activity in the structure of social communication [in Russian].

3. Zenkin, S. (1999). *Works on French literature*. Ekaterinburg [in Russian].

4. Korchova, O. (2020). *Musical Modernism as Terra Cognita: Monograph*. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].

5. Li, Ming (2019). Opera art of China and Europe in the context of mutual reflections: Diss. ... Cand. Art Critic.; spec.: 17.00.03 – Musical Art. Kharkiv [in Ukrainian].
6. Lin, Yulin (2024). Oriental Images in European Baroque Theater Music. *Slobozhansky Art Studios*. Vol. 1 (04). pp. 65–69.
7. Lin, Yulin (2024). Oriental themes and the system of expressive means in the operas of Giacomo Rossini. *Slobozhanskiy mystetskiy studii*. Vol. 2 (05). 2024. pp. 54–58 [in Ukrainian].
8. Wang, Mingjie (2019). Lyrical semantics of female images in the operatic works of G. Donizetti, C. Gounod, M. Rimsky-Korsakov, G. Puccini: Diss. ... Cand. Art Critic.; spec.: 17.00.03 – Musical Art. Odesa [in Ukrainian].
9. Said, E. (2001). Orientalism. Kyiv: Solomiya Pavlychko Publishing House «Fundamentals». URL: <https://kompas.co.ua/nauka-osvita/7331-oriyentalizm-edvard-vadi-sayid.html> [in Ukrainian].
10. Xiong, Yingwen (2023). Liu Sanjie: the image of a woman in the musical art of Guangxi from the second half of the 20th to the beginning of the 21st centuries: Diss. ... Cand. Art Critic.; spec.: 5.10.3. – Musical Art [in Russian].
11. Zhang, Yiwen (2021). The theme of «eternal femininity» in European operatic creativity: on the problem of gender approach in art history: Diss. ... Cand. Art Critic.; spec.: 17.00.03 – Musical Art. Odesa [in Ukrainian].
12. Bellman, J. D. (2011). Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology. *The Musical Quarterly*. Vol. 94, No. 3. P. 417–438. URL: <https://www.jstor.org/stable/41289212> [in English].
13. Derek, B. S. (2010). Orientalism and musical style. URL: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/mono/10.4324/9781315090696-8/orientalism-musical-style-derek-scott?context=ubx&refId=26be4bf8-3858-4b9f-a6df-2b55b419fce4> [in English].
14. Locke, P. R. (2007). A broader view of musical exoticism. *The Journal of Musicology*. Vol. 24, No. 4. pp. 477–521. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2007.24.4.477>. [in English].
15. Locke, P. R. (2012). On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use. *Archiv für Musikwissenschaft*. Vol. 69. Issue 4. P. 318–328. URL: [https://www.researchgate.net/publication/290581912\\_On\\_Exoticism\\_Western\\_Art\\_Music\\_and\\_the\\_Words\\_We\\_Use](https://www.researchgate.net/publication/290581912_On_Exoticism_Western_Art_Music_and_the_Words_We_Use) [in English].
16. Miller, C. L. (2001). Orientalism, Colonialism. A new history of French literature / Ed. D. Hollier. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press. P. 698–705 [in English].

УДК 783.28

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-5>**Лі Яньфей**

ORCID: 0009-0006-9632-7252

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
1014860130@qq.com

## МУЗИКОЗНАВЧІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ПРОБЛЕМИ ГРИ У КОНТЕКСТІ ТЕАТРАЛЬНО-СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

**Мета** статті полягає у виявленні специфіки прояву ігрового начала в музичному мистецтві, передусім – у музично-сценічних жанрах, де гра постає як невід’ємний елемент художнього мислення та форми музичного вираження. Дослідження спирається на комплексну **методологію**, яка поєднує елементи музикознавчого аналізу, історико-культурного підходу, психологічного та філософського осмислення, а також культурологічної інтерпретації, що дозволяє розглядати феномен гри як цілісну й багатовимірну категорію в контексті музичного мистецтва. **Наукова новизна** – у статті здійснюється аналіз основних підходів до вивчення феномену гри з виділенням ключових дослідницьких позицій на шляху виявлення сутності цього явища. Гра та її специфічні художньо-образні принципи визначаються як необхідна складова музичного мистецтва у цілому, та театрално-сценічного мистецтва зокрема.

**Висновки.** У процесі художнього акту творча індивідуальність неминуче зіштовхується з антиномічною природою гри, реалізуючи у власному мисленні та дії фундаментальне протиріччя між умовним і безумовним, між конвенційним і неконвенційним, між штучним, ілюзорним і «справжнім», істинно реальним. Це протиріччя не усувається, а навпаки – перетворюється на продуктивне джерело художньої напруги та виразності. Таким чином, як композиторська й виконавська діяльність, так і рецептивний досвід слухача або інтерпретатора спираються на подвійне єдність: з одного боку – на знання й дотримання сталих художніх норм і композиційних закономірностей, а з іншого – на прагнення до їх подолання через акт творчої свободи, що і становить сутнісну основу ігрової логіки в музиці.

Ігра в музиці виявляє себе як напружений обмін між полюсами різного типу – між активним і пасивним, звучним і мовчазним, стабільним і динамічним. Невід’ємним елементом цієї системи стає феномен «живого часу» – не як абстрактної метричної категорії, а як живої, пульсуючої матерії, у якій зіштовхуються й переплітаються звучні та

беззвучні моменти. Неперервність цієї пульсації задає особливу динаміку сприйняття та виконання, де час не просто вимірюється, а переживається. Музичне мистецтво, навіть у найбільш абстрагованих формах, зберігає зв'язок з екзистенційною реальністю, з рухом як виявом дії, а дія, у свою чергу, стає основою внутрішньої драматургії

**Ключові слова:** гра, ігрова логіка, акціональна та комунікативна природа гри, театральність, музично-сценічні жанри, творча індивідуальність.

*Li Yanfei, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***Musicological aspects of exploring the phenomenon of play in the context of the theatrical and stage art***

*The aim of this article is to identify the specific manifestations of playfulness in musical art, with a particular focus on music-dramatic genres, where the concept of play emerges as an integral element of artistic thinking and a form of musical expression. The research is grounded in a comprehensive methodology that integrates elements of musicological analysis, historical and cultural approaches, psychological and philosophical reflection, as well as cultural interpretation. This allows the phenomenon of play to be understood as a holistic and multidimensional category within the framework of musical art.*

*The article's scientific novelty lies in its analysis of the main approaches to studying the phenomenon of play, highlighting key research positions in uncovering the essence of this concept. Play and its specific artistic and figurative principles are interpreted as essential components of musical art in general and of theatrical and stage art in particular.*

*Conclusions. In the process of artistic creation, the creative individual inevitably confronts the antinomic nature of play, embodying within thought and action a fundamental contradiction between the conditional and the unconditional, between the conventional and the unconventional, between the artificial, illusory and the "real," the genuinely authentic. This contradiction is not resolved but rather transformed into a productive source of artistic tension and expressiveness. Thus, both compositional and performative activities, as well as the listener's or interpreter's receptive experience, are based on a dual unity: on the one hand, the knowledge and observance of established artistic norms and compositional principles, and on the other, the striving to overcome them through an act of creative freedom – this constituting the essential foundation of the logic of play in music.*

*Play in music reveals itself as a tense exchange between contrasting poles – between activity and passivity, sound and silence, stability and dynamism. An indispensable element of this system is the phenomenon of "living time," not as an abstract metric category but as a living, pulsating substance in which sounding and silent moments collide and intertwine. The continuity of this pulsation sets a particular dynamic for perception and performance, where time is not merely measured but experienced. Even in its most abstract forms, musical art maintains a connection with existential reality, with movement as a manifestation of action, and action in turn becoming the basis of internal dramaturgy.*

**Key words:** play, logic of play, actional and communicative nature of play, theatricality, music-dramatic genres, creative individuality.

**Актуальність** обраного напрямку дослідження зумовлена тим, що проблема гри та ігрових засад людської діяльності постає не лише як надзвичайно складна міждисциплінарна категорія, а й як одна з найвагоміших тем сучасної гуманітарної науки, яка потребує всебічного теоретичного осмислення та комплексного аналізу. Підтвердженням цього є стійкий і неухильно зростаючий науковий інтерес до означеної феноменологічної сфери, що виявляється у працях представників різних наукових галузей – від психології та лінгвістики до мистецтвознавства, музикознавства і культурології. Широта інтерпретацій та глибина підходів свідчать про те, що ігрове начало в людській культурі осмислюється як універсальна, архетипова форма діяльності, що впливає на всі аспекти соціокультурної взаємодії.

У цьому контексті **мета** даного дослідження полягає у виявленні специфіки прояву ігрового начала в музичному мистецтві, передусім – у музично-сценічних жанрах, де гра постає як невід’ємний елемент художнього мислення та форми музичного вираження. Дослідження спирається на комплексну **методологію**, яка поєднує елементи музикознавчого аналізу, історико-культурного підходу, психологічного та філософського осмислення, а також культурологічної інтерпретації, що дозволяє розглядати феномен гри як цілісну й багатовимірну категорію в контексті музичного мистецтва.

**Наукова новизна** – у статті здійснюється аналіз основних підходів до вивчення феномену гри з виділенням ключових дослідницьких позицій на шляху виявлення сутності цього явища. Гра та її специфічні художньо-образні принципи визначаються як необхідна складова музичного мистецтва у цілому, та театрального-сценічного мистецтва зокрема.

**Викладення основного матеріалу.** У широкому колі історико-філософського та естетичного дискурсу XIX–XX століть проблема гри посідає центральне місце в концептуальних побудовах таких мислителів, як І. Кант, Й. Гейзінга, Г. Спенсер, Ф. Шиллер, Л. Виготський, О. Самойленко, Г.-Г. Гадамер, та інші. Попри відмінності в теоретико-методологічних підходах, більшість із них одноставні в ствердженні того, що гра є не про-



сто приватним феноменом людської активності, а одним із фундаментальних механізмів формування й функціонування культури. Гру розглядають не як побічну чи маргінальну практику, а як структуротворчу засаду культурного буття, через яку формуються соціальні відносини, символічні структури та креативні моделі поведінки.

Особливої уваги заслуговує концепція Й. Гейзинга, викладена у його фундаментальній праці «*Homo ludens*», де стверджується пріоритетність гри щодо культури. На думку дослідника, гра переує самій культурі, оскільки остання неможлива без існування людської спільноти, тоді як ігрова поведінка спостерігається і в тваринному світі незалежно від впливу людини [10, с. 21]. Таким чином, гра постає не як вторинна форма, зумовлена культурними нормами, а як первинна екзистенційна функція живої істоти.

Гейзинга наголошує, що гра, навіть у своїх найелементарніших проявах, уже виходить за межі простих фізіологічних рефлексів: вона не зводиться до біологічної необхідності чи механічної реакції. Навпаки, гра, згідно з його переконанням, – це смисложиттєва функція, у якій втілюється особлива форма життєтворчості. Саме в ігровій дії виявляється специфічна духовна стихія, яку неможливо редукувати до утилітарних або біологічних цілей. Цілеспрямованість ігрового акту, за словами автора, виявляє в ньому особливу нематеріальну субстанцію, що становить саму сутність гри як культурного явища [10, с. 21].

Отже, заперечення значущості гри означає відмову від розуміння глибинних засад людського існування. Уже в античній філософській традиції, починаючи з Платона, утверджується думка про те, що гра є невід’ємною частиною як людської природи, так і соціального устрою. У платонівській концепції ідеальної держави гра фігурує поряд із законами та людською спільнотою як одна з трьох основ буття, що свідчить про визнання її онтологічного статусу.

До цього тезису звертається й А.А. Тахо-Годі у своїй праці «Життя як сценічна гра в уявленнях давніх греків», де докладно аналізуються погляди античних мислителів на структурні прин-

ципи організації людського суспільства. Особливу увагу приділено ролі гри як соціально значущого механізму, здатного не лише відобразити, але й активно формувати культурні процеси, що визначають як особистісні, так і колективні стратегії поведінки [9]. У цьому сенсі гра в античній свідомості постає не просто як форма дозвілля чи розваги, а як екзистенційна категорія, що визначає саму логіку буття та культурної творчості.

У межах сучасної філософсько-естетичної думки особливого значення набуває концепція гри як універсального онтологічного та культурного принципу, що з особливою виразністю проявляється в інтерпретаціях Г.-Г. Гадамера. В одному з ключових фрагментів його праці підкреслюється: «гра мистецтва – це радше дзеркало, яке протягом тисячоліть знову й знову постає перед нами. У ньому ми бачимо себе – часто в досить несподіваному або чужому вигляді – такими, якими ми є, якими ми можемо бути, ким ми насправді є» [2, с. 168]. Це визначення демонструє, що мистецтво, наділене ігровим началом, не лише відображає людину, а й активно формує її самосвідомість, задаючи множинні перспективи буття. Воно загострює сприйняття власної ідентичності та відкриває горизонти можливого, висвітлюючи внутрішні парадокси людського існування.

Особливо показово, що Гадамер піддає критиці традиційне дихотомічне розмежування між «ігровим» і «серйозним», вказуючи на його історичну та культурну умовність. Подібне протиставлення, на його думку, свідчить про «втрату свободи», оскільки проголошений антагонізм між життям і мистецтвом є невід’ємною складовою відчуженого сприйняття світу, наслідком абстрактного мислення, що приховує глибинний зв’язок між буттям і художньою дією. Тим самим, як стверджує філософ, заперечується універсальність ігрового як сфери дії, що має власний онтологічний статус [2, с. 168]. Це висловлювання відкриває широкі горизонти для інтерпретації гри як автономної форми людського буття, не зведеної до категорії дозвілля чи розваги, а такої, що має екзистенційне й метафізичне значення.

На цьому ґрунті виникає узагальнене уявлення про концепцію ігрового генезису культури, ключові положення якої вияв-

ляються у працях Й. Гейзинга, Г.-Г. Гадамера та інших мислителів. Гра постає як культурна універсалія, як первинний імпульс кожної форми творчої діяльності, а не як похідна культурної рефлексії. У «Homo ludens» Й. Гейзинга наголошує, що гра – це «певна задана величина», тобто феномен, що існує апіорно стосовно культури і супроводжує її на всіх етапах історичного становлення, пронизуючи її від витоків до сучасності [10, с. 23]. Отже, усе, що виходить за межі утилітарного, повсякденного й функціонального, може розглядатися як прояв ігрового начала, як форма культурного вираження, що має власний смисл.

При цьому гра, як підкреслює Гейзинга, володіє не лише психологічними чи фізіологічними характеристиками, але й яскраво вираженою естетичною природою. Саме в цьому контексті виникає уявлення про її надмірність і самозалученість – якості, що відрізняють її від біологічно зумовлених форм поведінки [8]. Гра, з естетичної точки зору, являє собою строго структуровану дію, що має організуючу здатність, формує особливий простір і здатна викликати відчуття краси, захоплення та святковості. Таким чином, естетичне вимірювання гри виявляється в її здатності до символізації, створення умовної реальності, внутрішньо впорядкованої та художньо оформленої.

Й. Гейзинга виокремлює в грі низку естетичних параметрів, які безпосередньо співвідносяться із законами художньої, зокрема музичної, форми: рівновага і напруга, варіантність і контраст, зав'язка і розв'язка, ритм і гармонія [8]. Ці категорії можуть бути інтерпретовані як універсальні компоненти музичної композиції, в якій виявляється ігрова логіка. Музичний твір, подібно до гри, конструює специфічну художню умовність, створюючи альтернативний порядок, що має автономну систему значень, вступає в діалог із реальністю і водночас протиставляється їй.

Крім того, гра, за Хейзингою, має трансформативний потенціал: вона здатна звільняти особистість, залучати її до процесу «перевтілення», відкривати раніше неосвоені ресурси життєвої енергії [8]. Ця властивість надає грі не лише естетичного, а й екзистенційного характеру. У своєму визначенні гри як дії, що відбувається в певних межах простору, часу та сенсу, організова-

ної за добровільно прийнятими правилами й позбавленої прямої матеріальної вигоди, Хейзинга наголошує на її структурно-комунікативній природі [10, с. 44]. Гра постає як форма соціальної взаємодії, що породжує тимчасову спільноту, в межах якої учасники вступають в особливі ролеві відносини, обмінюються знаками, жестами та діями у символічному просторі.

Комунікативна природа гри, з одного боку, передбачає її колективність, публічність і діалогічність, а з іншого – допускає й одиничне, уявне вимірювання, у якому твориться ілюзорна реальність і стає можливим контакт з вигаданими партнерами. Акціональний, або діяльнісний, аспект гри розкривається через моделювання життєвих або фантастичних ситуацій, у яких суб'єкт отримує змогу не просто відобразити реальність, а інтерпретувати її за допомогою ігрових стратегій.

Ю. Лотман, продовжуючи та розвиваючи цю лінію міркувань, визначає гру як «модель дійсності особливого типу», підкреслюючи її відмінність від моделей, що базуються на практичному або пізнавальному типах поведінки [5, с. 390]. На його думку, гра, подібно до мистецтва, не просто репрезентує дійсність, а створює її символічне відображення, що передбачає множинність інтерпретацій і відкриває можливість розв'язання складних життєвих ситуацій шляхом їх перенесення в інше, умовне вимірювання. Таким чином, гра, наділена свободою уяви та гнучкістю символічного мислення, стає невід'ємним інструментом когнітивної та екзистенційної обробки досвіду, дозволяючи індивіду кожного разу заново переосмислювати як самого себе, так і навколишній світ.

Представлена мистецтвознавча й культурологічна інтерпретація феномену гри виявляє принципові розбіжності з панівними у психології підходами, де гра, як правило, тлумачиться в межах ролевої поведінки особистості, нерідко пов'язаної з проявами негативних або навіть деструктивних тенденцій у структурі індивідуальної свідомості [11]. У цій парадигмі гра постає як спосіб тимчасового домінування в соціальному середовищі, спрямованого на компенсацію внутрішніх дефіцитів, передусім – на підвищення самооцінки через штучно сконструйоване

відчуття переваги. Однак подібне тлумачення радше свідчить про адаптаційну функцію гри в контексті соціальної регуляції, ніж про її креативну й екзистенційну цінність. За такої установки гра втрачає свою онтологічну глибину й зводиться до поведінкової моделі, детермінованої зовнішніми нормативними обмеженнями, що, своєю чергою, стримують особистісний потенціал і звужують простір справжньої творчої свободи.

На відміну від цього, О. Самойленко пропонує суттєво глибшу концептуалізацію ігрового феномену, яка виходить за межі функціонально-ролевих пояснень. Виходячи з ідеї автономії ігрової дії – розуміння гри як самодостатньої й безкорисливої форми активності, не підпорядкованої зовнішній доцільності, що бере свій початок у кантівській естетиці та набула широкого поширення в мистецтвознавчих теоріях, – Самойленко наполягає на визнанні продуктивного, творчо результативного характеру гри. Вона, за його переконанням, може бути витлумачена як найвища форма реалізації суб'єктного потенціалу, як досягнення «вершинного» рівня самореалізації в душі Л. Виготського або «самоактуалізації» – в термінах А. Маслоу. У цьому аспекті гра набуває ноетичного статусу: вона стає інструментом самопізнання, самоподолання та прилучення до вищих смислових структур буття [8].

Ноетичне вимірювання гри, як стверджує дослідник, розкриває її справжню сутність – не як засобу здобуття зовнішньої, прагматичної вигоди, а як шляху до «виграшу самого себе», до внутрішнього звільнення й розкриття суб'єкта в його творчому й духовному потенціалі. Мистецтво, згідно з цією концепцією, постає своєрідною школою такої гри: воно навчає суб'єкта не тимчасовій вигоді, а досвіду глибинного самоперевершення, що робить гру подією смислоформуючого порядку, а не просто формою розваги.

Аналогічну лінію продовжує М. Бахтін у фундаментальному дослідженні «Творчість Франсуа Рабле та народна культура Середньовіччя й Ренесансу», де гра розглядається в контексті феномену карнавалізації та сміхової культури. Через аналіз гротеску автор демонструє, що сміх і карнавал як форми ігрової

свідомості підривають моністичну серйозність і претензії на абсолютність – як у соціальній сфері, так і в інтелектуальній. Карнавал руйнує фіксовані уявлення про належне й необхідне, вивільняючи свідомість і уяву від догматичних рамок. Саме тому, за думкою Бахтіна, масштабні перетворення в культурі й навіть у науці часто передуються своєрідним «карнавалом мислення», у межах якого відбувається глибока переоцінка попередніх засад і відкриваються нові горизонти смислів [1, с. 27].

Таким чином, ідеї Бахтіна щодо ігрової природи сміху та гротеску дозволяють розглядати карнавал не як архаїчну форму, а як активний трансформуючий механізм, що впливає на культурні процеси і, зокрема, на музичне мистецтво. Саме з цих позицій стає можливим осмислення природи сміхового й гротескного в музичній драматургії, у якій карнавальні установки постають носіями нових смислів, руйнуючи канони та ієрархії, і тим самим актуалізуючи потенціал художнього оновлення.

Недивно, що ідея гри як естетичного й семантичного принципу стає предметом пильної уваги з боку широкого кола дослідників – зокрема М. Бахтіна, Є. Назайкінського, О. Самойленко, В. Клименко, Ю. Лотмана, М. Максименко та інших.

У їхніх працях ігрове начало розглядається як багаторівневий феномен, що охоплює соціальні, психологічні, художні, комунікативні та семіотичні виміри. Особливу цінність для нашого дослідження становлять праці, в яких здійснюється осмислення гри крізь призму музичної мови та форми. У цих роботах гра постає не як випадкове чи декоративне явище, а як структурний елемент музичного мислення, здатний моделювати різні типи взаємодії – між автором і слухачем, композитором і виконавцем, текстом і його інтерпретацією. Ігрове, таким чином, постає як невід’ємна складова музичного дискурсу, розкриваючись як особливий спосіб організації смислу в художньому просторі.

В естетико-музикознавчій концепції Є. Назайкінського феномен гри отримує глибоке структурне осмислення крізь призму музичної логіки та інтонаційної організації композиції. Дослідник наголошує, що в межах музичного твору ігрова логіка не є зовнішнім елементом чи стилістичним нашаруванням, а стано-

вись внутрішньо зумовлений, композиційно організуючий принцип. Вона повністю підпорядковується загальній логіці форми й виявляється насамперед на рівні інтонаційних структур, де реалізується у вигляді стійких синтаксичних моделей. За словами Є. Назайкінського, майже всі інструментально-ігрові фігури можуть бути охарактеризовані через тріаду «характерологічне – емоційне – логічне», яка охоплює: по-перше, визначення характеру синтаксичного елемента (його модусу та інтонаційних констант); по-друге, його співвіднесення з попереднім музичним матеріалом; і по-третє, спосіб його входження в тканину музичного процесу – чи то через плавне впровадження, різке втручання або контрастне зіставлення [7, с. 226]. Зазначена тріада становить не лише аналітичний інструмент, а й схему внутрішнього розгортання музичного смислу в ігрових термінах.

Найнаочніше, на думку Назайкінського, ігрова логіка виявляється в техніці концертування. Під цим терміном він розуміє не лише жанрову специфіку, а й принцип композиційного мислення, що ґрунтується на зіткненні різних інструментальних і фактурних груп, звукових пластів і ліній поведінки, які створюють багат шарову, «стереофонічну» – у театральному сенсі – картину музичної дії [7, с. 227]. Така структура не просто імітує сценічне протистояння, а формує абстрагованішу, універсальну форму музичної драматургії, засновану на інтенсивній взаємодії та ігровому суперництві звукових тіл. Інструментальна музика, за переконанням автора, особливо сприятлива для цього типу мислення, оскільки звільнена від семантичної інерції слова та текстових обмежень вокальної лінії. Саме відмова від розгорнутого монологу відкриває можливість для стрімкої зміни образів і ситуацій, що є характерною ознакою ігрової структури.

Ці уявлення про музичну театралізацію неминуче ведуть дослідження до суміжної проблематики – явища театральності в ширшому, міждисциплінарному контексті. На перетині різних видів мистецтва театральність постає не лише формою художнього вираження, а й універсальною категорією, що описує специфічний спосіб організації художньої реальності. Уже на початку ХХ століття ця проблематика отримала глибоку

розробку у фундаментальних працях М. Євреїнова – видатного режисера, теоретика театру та філософа мистецтва. У низці його текстів – таких як «Театр як такий» (1912), «Театр для себе» (1915–1917), «Вступ до монодрами» (1909), «Апологія театральності» (1913) – формується оригінальна концепція театральності як онтологічно значущого феномена.

На думку Євреїнова, театральність – це невід’ємний аспект людського існування, що виявляється як здатність до естетичного перетворення дійсності. Вона виражається в «естетичній монстрації», тобто в навмисному, експресивному показі, за допомогою якого навіть поза межами театральної сцени жест, інтонація, міміка набувають сценічної насиченості й організовують простір художнього сприйняття [3, с. 40–41]. Таким чином, театральність розуміється як категорія, що не зводиться до театру як інституції, а як внутрішня потреба людини структурувати реальність у формі вистави, звільняючись від прямого та буквального сприйняття світу. Цей «інстинкт перетворення», за висловом Євреїнова, є універсальною антропологічною характеристикою, яка протиставляє реальному – вигадане, а буденному – художньо сконструйоване. Особливу увагу Євреїнов приділяє питанням глядацького сприйняття, наголошуючи на його умовному, договірному характері.

У процесі театрального акту між митцем і глядачем встановлюється безмовна угода, відповідно до якої естетична умовність приймається обома сторонами як справжня реальність на час художньої взаємодії [3, с. 40]. Саме тут народжується парадокс: штучно створений світ, що усвідомлюється як ілюзія, набуває справжньої значущості завдяки тій свободі, яку він дарує – звільненню від необхідності, від диктату буденності. У цьому сенсі театральність постає ключем до осмислення ігрової природи культури як цілісного феномена.

Таким чином, концепції Євреїнова та Назайкінського збігаються у визнанні гри й театралізації як глибинних структурних основ художнього мислення. Обидва автори підкреслюють, що гра – це не зовнішня маска чи декоративна оболонка, а форма буттєвої активності, у межах якої відбуваються найважливіші процеси смислоутворення, комунікації та самопізнання. У музичному мистецтві, особливо в його інструментальних формах, ця ігрова логіка отримує специфічне втілення: тут театр



зміщується з фізичної сцени у звуковий простір, а інтонація стає носієм дії, що розгортається за законами сценічного представлення, але в абстрагованій і трансформованій формі.

Феномен музичної ігрової логіки набуває додаткової теоретичної глибини у роботах багатьох дослідників, у концепції яких акцент зміщується з самої гри як дії на її репрезентацію в звуковому просторі. Ігрова логіка розглядається не в вузькому сенсі безпосереднього виконання ігрових дій, а як результат взаємодії композиторського задуму та виконавської інтерпретації, тобто як синтез двох суб'єктних начал, об'єднаних спільною комунікативною стратегією. Ігрова логіка формувалася паралельно з еволюцією інтонаційного мислення і тому передусім пов'язана не з буквальним втіленням гри, а з її концептуалізацією – з відображенням ігрових ситуацій, моделей поведінки, типів сприйняття, що виникають у життєвому досвіді й трансформуються у музичній тканині. Гра в цьому контексті постає як складна комунікативна діяльність, що народжується на перетині інтелектуального конструювання й емоційного реагування – що є особливо важливим у сфері художнього вираження, де інтонація стає носієм не лише форми, а й смислу.

Продовжуючи розробку цієї парадигми, М. Максименко зосереджує увагу на ігрових аспектах композиторського мислення ХХ століття, пропонуючи дослідницький алгоритм, у якому ключовими векторами виступають авторська ініціатива, виконавська інтерпретація та інтерактивність сприйняття з боку аудиторії [6]. Така методологічна рамка дозволяє розглядати музичний твір як багатошаровий процес, що охоплює акти задуму, втілення і рефлексії, організовані за принципом динамічної взаємодії – не стільки лінійної, скільки багатовимірної, ігрової за суттю. При цьому, попри хронологічну локалізацію об'єкта аналізу – переважно в межах музики другої половини ХХ століття – запропонована модель виявляється релевантною і для інших історичних пластів, оскільки сама логіка художньої комунікації залишається незмінно діалогічною та варіативною.

Особливий внесок у теоретизацію ігрової структури робить В. Клименко, який розробив концепцію екстраполяції універсальних ігрових принципів у сферу музичного мистецтва [4]. У своїй дисертаційній роботі він пропонує типологію

ігрових структур, засновану на виявленні інваріантних моделей, зокрема: структури «змагання» (базується на принципі суперництва), структури «мозаїки» (принцип комбінаційності) та структури «містифікації» (принцип амбівалентності). Кожна з них функціонує на багатьох рівнях – від абстрактно-логічного і філософсько-естетичного до музично-стильового, композиційного та інтерпретаційного [4, с. 5–6]. Така багаторівнева модель дозволяє осмислювати музичний твір як складну ігрову систему, організовану за певними внутрішніми законами, що варіюються залежно від типу структури.

Так, ігрова структура «змагання» формує особливу типологію цілісності, у межах якої елементи не протиставляються одне одному за принципом амбівалентності, а прагнуть до діалектичної взаємодії. Це сприяє не стільки конфлікту, скільки продуктивному синтезу традицій, оновленню смислів і форм. Принцип «змагальності» тут виступає як стимул до художнього пошуку, як модель внутрішньої напруги, що веде до трансформації.

Структура «мозаїки» передбачає співіснування стабільних і рухомих елементів, організованих за принципом варіативного повторення, у межах якого зберігається певна початкова структурна матриця. Тут особливо виразно виявляється ігрове прагнення до реконфігурації, до створення нових зв'язків і структурних комбінацій, які водночас зберігають впізнаваність початкових елементів. Це моделює сприйняття як процес активного збирання фрагментів у цілісну форму, в якій сталість і мінливість перебувають у динамічній рівновазі. Нарешті, структура «містифікації» ґрунтується на естетиці прихованого та розшифровки, де визначальним стає ефект прихованої складності.

У цьому контексті гра реалізується як інтелектуальний процес дешифрування: окремі елементи твору набувають функції знаків, доступних для розуміння лише тому, хто володіє певним рівнем інтерпретаційної компетентності. Це створює ситуацію «балансування на межі очевидного й прихованого», актуалізуючи феномен таємниці й запрошуючи слухача до співучасті в розгадуванні. Подібне художнє моделювання не лише естетично збагачує сприйняття, але й перетворює процес інтерпретації на ігрову дію, в якій інтелектуальне зусилля поєднується з чуттєвим задоволенням.

Сукупність розглянутих теоретичних підходів дозволяє говорити про формування комплексної моделі музичної гри як багатовимірного феномена, що охоплює когнітивні, емоційні, композиційні та семіотичні аспекти. Музична ігрова логіка, у згаданих трактуваннях, набуває статусу методологічної категорії, здатної описувати не лише структурні параметри твору, а й способи взаємодії суб'єктів музичної комунікації в просторі художнього акту.

**Висновки.** У процесі художнього акту творча індивідуальність неминуче зіштовхується з антиномічною природою гри, реалізуючи у власному мисленні та дії фундаментальне протиріччя між умовним і безумовним, між конвенційним і неконвенційним, між штучним, ілюзорним і «справжнім», істинно реальним [8, с. 104]. Це протиріччя не усувається, а навпаки – перетворюється на продуктивне джерело художньої напруги та виразності. Таким чином, як композиторська й виконавська діяльність, так і рецептивний досвід слухача або інтерпретатора спираються на подвійне єдність: з одного боку – на знання й дотримання сталих художніх норм і композиційних закономірностей, а з іншого – на прагнення до їх подолання через акт творчої свободи, що і становить сутнісну основу ігрової логіки в музиці.

У цьому контексті особливого значення набуває категорія ігрового принципу, що втілюється у формі діалогічних зіставлень усередині музичного твору. Ці зіставлення не обмежуються структурною або жанровою контрастністю, а проявляються в особливостях музично-мовного вираження, у темпо-ритмічній організації й, особливо, в агональній напруженості музичної тканини, де конфлікт і взаємодія виступають рушійними силами композиційного процесу. Ігрове в музиці виявляє себе як напружений обмін між полюсами різного типу – між активним і пасивним, звучним і мовчазним, стабільним і динамічним.

Невід'ємним елементом цієї системи стає феномен «живого часу» – не як абстрактної метричної категорії, а як живої, пульсуючої матерії, у якій зіштовхуються й переплітаються звучні та беззвучні моменти. Неперервність цієї пульсації задає особливу динаміку сприйняття та виконання, де час не просто вимірюється, а переживається. Музичне мистецтво, навіть у найбільш абстрагованих формах, зберігає зв'язок з екзистенційною

реальністю, з рухом як виявом дії, а дія, у свою чергу, стає основою внутрішньої драматургії.

Таким чином, понятійна тріада гра – композиція – моторність формує цілісне й концептуально насичене поле, у межах якого можна розглядати процеси становлення й розвитку інструментальної музики. Причому в цій тріаді моторність виступає як вихідна форма вияву ігрового призначення художньої форми, як її енергетичний і експресивний імпульс, що пов'язує музичний твір із тілесною, «телеграфічною» природою руху. Саме через моторність відбувається артикуляція внутрішнього драматизму, інтенсифікація психологічного змісту й активізація рецепції.

У результаті інструментальна музика, в якій моторний елемент посідає центральне місце, наближається до театральних моделей дії. Твір починає функціонувати як сценічна подія, як звукове представлення, у якому розгортається умовне, але водночас психологічно достовірне дійство. Звідси – особлива значущість феномена театральності в музичному мистецтві як у широкому естетичному сенсі, так і в специфічно жанровому, насамперед в оперних формах. Театралізація в цьому випадку не є вторинною чи зовнішньою характеристикою, а становить сутнісну основу музичної дії, перетворюючи твір на простір, де гра, форма й рух утворюють живу єдність переживання та вираження.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
2. Гадамер Г.-Г. Игра искусства. *Вопросы философии*. М., 2006. №8. С. 155–168.
3. Евреинов Н. Демон театральности. М.–СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.
4. Клименко В. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. НМАУ імені П.І. Чайковського. К., 1999. 16 с.
5. Лотман Ю. Статті по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академ. Проект, 2002. 544 с.
6. Максименко М. Ігрова логіка в музичному мистецтві ХХ століття: до питання про стратегічність композиторського мислення. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: збірник наукових праць*. Київ: Міленіум, 2011. Вип. 26. С. 219–226.

7. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.

8. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания: дисс.... докт. искусств.: 17.00.03. Киев, 2003. 437 с.

9. Тахо-Годи А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков. СПб.: Алетейя, 1999. С. 434–443.

10. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. М.: Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.

11. Osadcha S. Theoretical aspects of studying the symbolic foundations of liturgical and singing tradition. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. С. 25–41.

### REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1990) The Works of Francois Rabelais and the Popular Culture of the Middle Ages and the Renaissance. М.: Fiction. [in Russian].

2. Gadamer, G.-G. (2006) Game of art. *Questions of philosophy*. М. No. 8. pp. 155–168. [in Russian].

3. Evreinov, N. (2002) The Demon of Theatrics. М.–SPb.: Summer Garden [in Russian].

4. Klimenko, V. (1999) Game structures in music: aesthetics, typology, artistic practice: abstract. dis. on health sciences. Ph.D. level mysticism: special. 17.00.03. NMAU named after P.I. Tchaikovsky. К. 16 p. [in Ukrainian]

5. Lotman, Yu. (2002) Articles on the semiotics of culture and art. SPb.: Academic. Project. [in Russian].

6. Maksimenko, M. (2011) Game logic in the musical mysticism of the twentieth century: before nutrition about the strategic nature of the composer's mind. Current problems of history, theory and practice of artistic culture: a collection of scientific works. Kiev: Milenium. Iss. 26. pp. 219–226. [in Ukrainian]

7. Nazaykinsky, E. (1982) Logic of musical composition. М.: Muzyka. [in Russian].

8. Samoilenko, A. (2003) Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology: diss.... doc. arts: 17.00.03. Kyiv. [in Russian].

9. Takho-Godi, A. (1999) Life as a stage play in the imagination of the ancient Greeks. St. Petersburg: Aletheia. Pp. 434–443. [in Russian].

10. Huizinga, J. (1997) Homo Ludens; Articles on the history of culture. Moscow: Progress-Tradition. [in Russian].

11. Osadcha S. Theoretical aspects of studying the symbolic foundations of liturgical and singing tradition. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. С. 25–41. [in English].

УДК 78.01/.03+782.1/784.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-6>**Пан Хао**

ORCID: 0009-0000-6970-5381

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
374701074@qq.com

## ЦІНІСНО-СМИСЛОВІ ДОМІНАНТИ РОМАНТИЗМУ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ НІМЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТЬ

**Мета дослідження** – розкрити змістовно-смісловий комплекс ціннісних домінант романтизму як чинників авторських стильових концепцій оперного твору в композиторській творчості постромантичної доби. **Методологія** дослідження спирається на комплексне використання системного та історико-стильового методів, лінгвістичних та літературознавчих підходів до явища смислової домінанти, музикознавчого методу жанрово-стильового та цілісного аналізу. **Наукова новизна** статті полягає у вивченні оперної творчості німецьких композиторів кінця ХІХ – першої третини ХХ століть в аспекті її смислових домінант, що дозволяє визначити логіку історико-стильової динаміки ціннісного комплексу культури романтизму та принципи його концептуалізації в оперному мистецтві на прикладі творів Ф. Шрекера, Г. Пфіцнера, А. Берга, Ф. Бузони.

**Висновки.** В оперній творчості композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століть виявляються такі ціннісно-сміслові домінанти романтизму як трансцендентна природа творчості, винятковість постаті митця, універсалізм романтичної свідомості, суперечливість світобудови та внутрішнього світу романтичного героя, тотожність суб'єктивного та об'єктивного. В якості смислових домінант романтизму – якщо останні розуміти як певні смислові структури, які виконують функції «налаштування» особистісної свідомості людини на сприйняття зовнішнього світу, знаходячись між людиною і реальністю. Вони мають вирішальне значення для формування авторських концепцій оперного твору у стильовому розмаїтті оперної творчості постромантичного періоду. Зазначений смисловий комплекс у різноманітності композиторських інтерпретацій виявляє значний семантичний потенціал та структуроутворюючі функції у музично-сценічній цілісності. Вивчення композиторської творчості у запропонованому аспекті є доцільним з точки зору розуміння змістовно-сміслових констант

оперного мистецтва, що сформувалися у творчості німецьких композиторів-романтиків і мали суттєвий вплив на подальші етапи розвитку німецької опери, стверджуючи неминучу цінність романтичних ідеалів для музичного мистецтва.

**Ключові слова:** романтизм, романтичний герой, ціннісний комплекс, смислова домінанта, опера, оперна творчість, авторська концепція, композиторський стиль.

**Pang Hao**, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
**Value-sense dominants of Romanticism in the opera of German composers of the late 19th and first third of the 20th century**

**The purpose** of the study is to reveal the content-semantic complex of the value dominants of romanticism as factors of the author's style concepts of an opera work in the composer's work of the post-romantic era. **The research methodology** is based on the comprehensive use of systemic and historical-stylistic methods, linguistic and literary approaches to the phenomenon of the semantic dominant, and the musicological method of genre-stylistic and holistic analysis. **The scientific novelty** of the article lies in the study of the operatic work of German composers of the late 19th - first third of the 20th centuries in the aspect of its semantic dominants, which allows us to determine the logic of the historical-stylistic dynamics of the value complex of the culture of romanticism and the principles of its conceptualization in opera art using the examples of the works of F. Schrecker, G. Pfitzner, A. Berg, F. Busoni.

**Conclusions.** In the operatic work of composers of the late 19th and first half of the 20th centuries, such value-semantic dominants of romanticism as the transcendent nature of creativity, the exclusivity of the artist's figure, the universalism of romantic consciousness, the contradiction between the worldview and the inner world of the romantic hero, the identity of the subjective and objective are revealed. As semantic dominants of romanticism - if the latter are understood as certain semantic structures that perform the functions of «tuning» the personal consciousness of a person to the perception of the external world, being between a person and reality. They are of decisive importance for the formation of the author's concepts of an operatic work in the stylistic diversity of operatic work of the post-romantic period. The specified semantic complex in the diversity of composer interpretations reveals significant semantic potential and structure-forming functions in musical and stage integrity. The study of the composer's work in the proposed aspect is appropriate from the point of view of understanding the content-semantic constants of opera art that were formed in the work of German romantic composers. After all, they had a significant influence on the subsequent stages of the development of German opera, affirming the inevitable value of romantic ideals for musical art.

**Key words:** romanticism, romantic hero, value complex, semantic dominant, opera, operatic creativity, author's concept, composer's style.

**Актуальність теми.** У композиторській творчості XIX століття ідеї, проголошені філософією романтизму, знайшли різнобічного втілення, свідоцтвом чого є унікальні авторські концепції музичної творчості, народжені творчою свідомістю композиторів-романтиків, що була спрямована на розкриття духовного смислу Музики у різних її жанрово-стильових формах. Особливого значення в даному плані набуває оперне мистецтво, синтетична природа якого у повній мірі відповідала творчим устремлінням композиторів до злиття музики з життєвою реальністю (відповідно до постулату Ф. Шлегеля про зв'язок мистецтва з дійсністю як глибину суть романтизму [10]) та відтворенню в музично-театральній формі як «осередку етичних та естетичних культурних нормативів» [9, с. 182], універсальних смислів людського життя, що знаходили свого художнього втілення у стильовому розмаїтті романтичної опери, австро-німецької зокрема. У романтизмі як світоглядній системі поєдналися дійсність та ідеал, земне й піднесене, конкретне й абстрактне, історичність та універсальність. Враховуючи виняткове значення історизму як характерної ознаки романтичної свідомості, згідно з яким будь-яке явище у житті та мистецтві слід розуміти в історичному контексті, у смисловому вимірі розвитку першоідеї [10], інтерес викликає оперна творчість композиторів поствагнерівського часу, яка формально належить добі модерну як новому етапу розвитку європейської музичної традиції, але фактично у нових художньо-стильових умовах постромантичного мистецтва продовжує «нарощувати» смисловий потенціал світоглядних позицій та образно-смислового комплексу романтизму, надаючи їм нового звучання та стильових форм в авторських концепціях оперного твору. І таким чином здійснювалася історична логіка розвитку «романтичної форми мистецтва» (за Г. Гегелем), в основі якої – «принцип внутрішньої суб'єктивності», який передбачає «...звернення до внутрішньої сутності духу і єднання з потаємним... та певних форм змісту і проявлення» [4, с. 232–233, 235], про що свідчать зразки оперної творчості таких авторів як Ф. Шрекер, А. Берг, Г. Пфіцнер, Ф. Бузоні тощо. Враховуючи той факт, що зазначений ракурс вивчення опер



німецьких композиторів не представлений в сучасному музикознавстві, українському зокрема, звернення до заявленої теми є актуальним в умовах сучасної оперно-виконавської практики, орієнтованої на ціннісні смисли музичної творчості.

**Мета дослідження** полягає у розкритті змістовно-сміслового комплексу ціннісних домінант романтизму як чинників авторських стильових концепцій оперного твору в композиторській творчості постромантичної доби.

**Методологія** дослідження спирається на комплексне використання системного та історико-стильового методів, літературознавчих підходів до явища смислової домінанти, музикознавчого методу жанрово-стильового та цілісного аналізу.

**Виклад основного матеріалу.** Світоглядна система романтизму, яка визначала провідні тенденції мистецької практики від початку XIX століття, музичного мистецтва зокрема, відрізняється складністю та смисловою багатогранністю, що зумовлено устремліннями романтичної культури у різноманітних формах індивідуально-творчого вираження розкрити діалектичну природу буття, закладену у протиріччях духовного і матеріального, піднесеного і земного, божественного і людського, істинного та хибного, природного і культурного, гармонії і хаосу, прекрасного і потворного, унікально-творчого і банально-повсякденного. Дослідники романтизму стверджують, що романтизм складався як певний тип культури, який був різноманітно розроблений у різних галузях людської діяльності, і в цьому був близьким до таких передуючих історичних епох як Ренесанс, Класицизм та Просвітництво [2]. Саме різноманітність розуміння сутності романтизму як явища культури і певного стану європейської культурної свідомості визначила змістовно-сміслову неоднорідність їх характеристик, що виявляється при спробах науковців визначити головну ідею романтизму.

Так, літературознавці у якості такої домінуючої ідеї виокремлюють індивідуалізм і суб'єктивізм (П. Коган), ідеалізм (І. Замотін), творчість (Н. Берковський), мрію (Б. Мейлах), інтуїтивне пізнання дійсності (У. Фохт), «рух до нового, перехід, динаміка» (О. Михайлов), історики і культурологи називають «абсолютний

характер ідеалів при усвідомленні неможливості їх здійснення в даній дійсності» (А. Гуревич), прагнення до свободи» (Д. Чижевський), філософи – абсолютизацію людського суб'єкту та його розширення до космічних розмірів» (О. Лосев). Мистецтвознавче розуміння романтизму спирається на доволі широке трактування природи даного феномену, яка зумовлена певним типом мислення, що формував особливий тип життєвого укладу, морально-етичних та естетичних цінностей культури XIX століття та визначив характерні ознаки романтизму як стилю епохи. На думку багатьох мистецтвознавців, шлях до розуміння романтизму лежить саме через мистецтво, через те, що воно інтуїтивно повніше, цілісніше і раніше за інші форми пізнання охоплює і осмислює сутнісні проявлення життєвої реальності. Рефлексуючи цілісність конкретного буття культури, мистецтво дає можливість зрозуміти своєрідність типу культури, до якого воно належить [5].

У формуванні та розвитку музично-стильової парадигми романтичної опери XIX століття творчості німецьких композиторів належить виключне значення, адже саме у лоні німецького романтизму народжувалися фундаментальні ідейні настанови нового типу мистецької свідомості, які проголошували свободу творчого індивідуально-особистісного самовираження, загострене почуття національної самоідентичності, нове розуміння людини та світу, а також прагнення нових форм музичного мистецтва, які б могли повноцінно втілити смислову глибину романтичного світобачення.

Еволюція німецької романтичної опери в XIX столітті характеризується глибокими перетвореннями, починаючи від зародження та кристалізації її сюжетно-образної системи та музично-драматургічних параметрів, де успішно поєднуються елементи фольклорного колориту, містицизму та романтичного драматизму у творчості композиторів першої третини століття, – до вагнерівської реформаторської концепції *Gesamtkunstwerk*, яка втілила романтичні мрії композитора про музичний універсалізм, його розуміння ролі мистецтва і творця в історії і була здатна відтворити у синтетичній художній формі найскладніші

емоційні та філософські ідеї, що становлять суть романтизму. Новаторська позиція Р. Вагнера докорінно змінювала звичний тип оперного героя, що склався в оперному мистецтві попередніх епох: у його музичних драмах герої є не просто оперними персонажами, але, в першу чергу, носіями філософсько-етичних ідей, метафорою універсальних сил, що діють у світі, складними символічними архетипами, через які виражаються міфологічні, філософські та естетичні ідеї Gesamtkunstwerk. Герой вагнерівських опер втілює вічні архетипові мотиви – вибір між добром і злом, прагнення особистісної свободи, доленосність та найвищу цінність духовного відродження, що виступають у якості смислових домінант романтизму – якщо останні розуміти як певні смислові структури, які виконують функції «налаштування» особистісної свідомості людини на сприйняття зовнішнього світу, знаходячись між людиною і реальністю.

Спираючись на подібне розуміння домінанти як психологічного явища, лінгвісти та літературознавці визначають смислову домінанту як «...систему когнітивних і емотивних еталонів, які служать психічною основою метафоризації і вербалізації картини світу в тексті, в якому існує гомогенність лексичного плану, однорідність семантичного плану, і які можна визначити як операціональні моделі категоріальної структури індивідуального досвіду» [1]. Дана дефініція представляється доцільною для розуміння змістовно-смислових констант оперного мистецтва, що затвердилися у творчості німецьких композиторів-романтиків XIX століття і мали суттєвий вплив на подальші етапи розвитку німецької опери, стверджуючи неминучу цінність романтичних ідеалів для музичного мистецтва.

Примітним у контексті міркувань про структуроутворюючі властивості смислової домінанти є висловлювання Ф. Бузоні, на творчість якого вплив німецької музичної традиції виявився вирішальним у органічній єдності з італійським коренем його композиторського стилю: «Вільним народилося музичне мистецтво, і доля його – стати вільним», – стверджував він у своєму «Ескізі нової естетики музичного мистецтва», пояснюючи свою позицію щодо природи музичної творчості тим, що він розуміє

музичну мову як «інструмент» перекладу того, що є в принципі неперекладним і існує у «небесних чертогах Музики» [3]. Поняття перекладу, яке використовує Ф. Бузоні, дивовижним чином резонує, з одного боку, з функціональними значеннями смислової домінанти як структурної одиниці вербального тексту, яка визначає змістовну відповідність оригіналу індивідуально-авторського перекладу (категорія смислової домінанти є однією з головних у літературно-перекладацькій діяльності). З іншого – з думкою Ф. Ніцше про універсальну природу музики, яка «...ніколи не може бути засобом і служити тексту, але обов'язково бере гору над текстом...» [6, с. 257]. У такому контексті індивідуально-композиторський досвід композиторів постромантичної доби, у творчості яких виявляються ціннісно-сміслові маркери романтизму, можна розглядати з точки зору своєрідного «перекладу» класичної парадигми романтичного мистецтва в умовах актуальних духовних орієнтирів сучасності.

Подібне розуміння музичного мистецтва Ф. Бузоні ґрунтувалося на суб'єктивно-інтерпретативній природі музично-творчого процесу, основу якого складає авторське перетворення першоджерела за допомогою певної музичної технології, що забезпечує процес «втїлення духу в тканину слова і музики, що звучить»; при цьому головною умовою такого успішного втїлення на думку композитора виступає «необхідність витягти квінтесенцію з музичної культури минулого» [3]. Такими квінтесенціями, безумовно, виступають ціннісно-сміслові домінанти романтизму, які складають фундаментальні духовні засади європейського музичного мистецтва і не втрачають актуальності у різні історичні часи.

Відзначені творчі позиції Ф. Бузоні пояснюють його інтерес до фаустіанського сюжету, який часто називають «романтичним Євангелієм», та його оригінальної художньої реалізації в оперному жанрі: композитор вважав, що музичне мистецтво повинно звертатися лише до таких сюжетів, які не можуть існувати поза музичним світом, втрачаючи без музики повноту свого вираження та смислову глибину. До того ж Ф. Бузоні у своєму «Фаусті» (1916–1924) втїлив власну концепцію музичного теа-

тру, основою якої була романтична ідея про духовно-етичний потенціал музичного мистецтва, що здатен активно впливати на слухача та стимулювати позитивні психологічні трансформації особистості, що сприяють її духовному перетворенню. Романтичний ген творчої концепції італійського композитора виявляється також і в його прагненні представити у власній музично-театральній версії історію доктора Фауста виключно в метафізичній смисловій площині, мінаючи будь-який реалізм сценічного вираження і, відповідно, виключає можливість використання музики в її ілюстративній функції – адже остання не відповідає художньо-комунікативній ситуації, що спрямована на «внутрішню роботу духу» [3] і має особливість відволікати сприйняття на зовнішні ефекти. Тому саме музична складова в опері Ф. Бузоні як головний інструмент вираження змісту і смислу літературно-поетичного першоджерела стає основною метою оперного твору. Композитор трактує образ Фауста у романтичному ключі, як особистість, яка прагне духовних висот, але перебуває у кризовому становищі втраченості. Така характеристика відповідає типовому романтичному герою – людині, чий ідеальні уявлення не співпадають із реальністю. Концепт-образ Фауста у єдності та протистоянні з мефістофельським началом транслює ідею трансцендентної сутності світу, витоки якої кореняться у діалектичних постулатах німецького філософського ідеалізму, згідно з якими «все в єдиному і єдине є все» [10]. Що у свою чергу визначило і концепцію романтичного мистецтва, сформульовану Г. Гегелем: «Підносячись до себе, дух здобуває в самому собі ту об'єктивність, яку він марно шукав у зовнішній і чуттєвій стихії буття; він відчуває і знає себе у єднанні із самим собою. Це піднесення складає основний принцип романтичного мистецтва...» [4, с. 232–233].

Тема романтичного героя у всьому своєму смислово-розмаїтті та глибині часто звучить в операх німецьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століть, утворюючи «шлейф» століття XIX у XX, ситуацію «домовляння» романтизму як навмисне доведення до граничної межі певної культурно-історичної традиції (у термінології О. Соколова [7]).

Ключова для романтизму тема художника-творця стала визначальною для оперної творчості Г. Пфіцнера, ім'я якого тривалий час перебувало у тіні слави своїх великих сучасників А. Шенберга, А. Берга, Р. Штрауса. У найбільш відомій його опері «Палестрина» (1917), яку сам композитор називав музичною легендою, затверджується ідея великої сили мистецтва і виключної ролі творчої особистості, що уособлена в образі Майстра поліфонічного мистецтва високого Ренесансу. Вільно трактуючи творчу біографію Палестрини, композитор створює узагальнений образ генія як охоронця великої традиції і вічних духовних цінностей мистецтва, але ціна такокого життєвого вибору митця – самотність та життєва драма. Служіння гармонії та красі обертається у творі Г. Пфіцнера особистісною драмою, але глибоко символічна кульмінація «Палестрини» у першій дії (сцена з янголом, який відроджує сили головного героя) затверджує пафос служіння Музиці як найвищої духовної цінності життя (про що, власне, й йдеться в авторському епіграфі Г. Пфіцнера до опери: «поряд зі світовою історією йде безневинна і не забруднена кров'ю історія філософії, науки та мистецтва»). Драматична історія композитора Палестрини в музичній легенді Г. Пфіцнера втілює романтичні уявлення про тотожність суб'єктивного і об'єктивного у творчій натурі митця, адже «Я» і світ підлягають кінцевому поєднанню в процесі їхнього взаємопроникнення, інтуїтивного «відчуття» індивіду в об'єкті пізнання, що з найбільшою повнотою досягається у процесі творчості [8, с. 95].

Мабуть, не випадково Т. Манн відзначав винятковість оперного творіння Г. Пфіцнера, яке, на думку письменника «...у духовному і культурному сенсі є винятковою роботою, причому у вищій мірі німецькою, щось із області Фауста-Дюрера...» (14, с. 209). У своєму висловлюванні видатний письменник порівнює музичну образність опери Г. Пфіцнера з символічними для німецької культури образами, що персоніфікують романтичного героя, який переймається глобальними питаннями буття, а його власне існування ототожнюється із життям усього людства: особистісна свідомість такого героя звернена до

філософських, морально-етичних і суспільно-історичних проблем світу, долаючи межі індивідуально-суб'єктивного буття і затверджуючи величезний потенціал людського духу в пізнанні світу. Тобто, йдеться про романтичну свідомість, яку П. Гуревич визначав як особливий тип антропологічного мислення, що характеризується відчуттям причетності кожної окремої людини до усього людства і історії [5], а Новаліс розумів як головний чинник універсалізму творчої особистості митця: «Істинний поет всезнаючий; він справді всесвіт у малому заломленні» [8, с. 96].

Художник-романтик на думку Г. Гегеля прагне втілити в мистецтві не стільки зовнішні форми життя, скільки внутрішнє, духовне його світло, він шукає способи передати абстрактні, ідеальні смисли, що є самовираженням найвищого абсолюту [4], і тому лише та людська діяльність, яка свідомо спрямована на створення ілюзії, власне художня творчість, схоплює світ у його реальному бутті (за Ф. Ніцше [6]). Подібні сентенції є ключем для розуміння композиторського задуму опери Ф. Шрекера «Далекий дзвін» (1912), у якій ідея творчої свободи особистісного самовираження митця як провідна смислова домінанта романтизму визначає концепцію головного героя опери та її музично-драматургічне вирішення. Молодий музикант Фріц жертвує звичайним повсякденним життям, не знаходячи в ній гармонії, в ім'я творчості. Він відмовляється від коханої, сімейного життя, від звичайного людського щастя, тому що одержимий мрією про те піднесене і прекрасне, чого позбавлений реальний світ і метафорично позначено у назві опери як «далекий дзвін». Ф. Шрекер тонко розкриває психологію творчості як складного і суперечливого, напруженого процесу, який виснажує і не щадить ані творця, ані близьких до нього людей, – що є дуже співзвучним роздумам Ф. Шлегеля про трагічні наслідки екзистенціальної необхідності свободи самовираження як сутності романтичного героя. У романтичній філософії Ф. Шлегеля романтик часто опиняється у трагічній ситуації неможливості творчого самовираження у повсякденно-життєвій реальності, що складає смисловий лейтмотив романтичного мистецтва [10; 13].

Проблема творчої особистості та мистецтва в сучасному світі оформлюється у спеціальний тематичний напрямок оперного мистецтва з початку ХХ століття, визначивши один з його актуальних «концепційних вузлів» (у термінології Чень Сяо [9]), що отримав широкого розвитку в європейській *Künstleroper* – «опері про художника» [16], зразки якої присутні у творчості Г. Пфіцнера, П. Хіндемита, Е. Д'Альбера, Ф. Шрекера, Е. Кшенека та ін.

Зовсім інший образ романтичного героя представлений в опері Г. Пфіцнера «Бідний Генріх» (1890–1894), в основу якої був покладений однойменний віршований твір німецького мінезингера Гартмана фон Ауе, який у своїх творах оспівував куртуазні образи та християнські ідеали зречення та покаяння. Опера Пфіцнера перебуває під сильним впливом творів Р. Вагнера – драма спокути на основі середньовічної легенди стає сюжетно-смысловим ядром опери: лицар Генріх, що уражений невиліковною хворобою, має можливість зцілитися лише за умови добровільної жертвовної смерті незайманої дівчини. Завдяки тому, що він знаходить у собі сили перешкодити смерті невинної дівчини Агнес, лицар дивом зцілюється, але на відміну від драм спокути Р. Вагнера, в опері Г. Пфіцнера головний герой зцілюється не жертвою іншої людини, а в той момент, коли він відчуває муки іншої людини сильніше, ніж свої власні. Драматичні колізії музично-сценічної дії втілюють типову історію романтичного героя, який прагне внутрішньої гармонії у сповненому протиріч, боротьби і нерозгаданих таємниць оточуючому світі. Однак шлях Генріха до бажаної гармонії і духовної рівноваги є надзвичайно напруженим і драматичним: у його внутрішньому світі не просто змінюються певні почуття й переживання, психологічні стани, а відбувається справжня особистісна драма [17].

У художній концепції «Воцека» А. Берга (1914–1922) також міститься романтична смыслова домінанта, яка, в першу чергу, визначена літературно-драматичним джерелом опери, а по-друге пояснює музично-драматургічну логіку класичного зразку експресіоністського музичного театру. Процес екстеріоризації внутрішнього світу героїв опери, який майже у прямому сенсі кричить про жахливу несправедливість зовнішнього світу, про



страждання відкинутої цим світом людини, зумовлює деестетизацію музично-мовного вираження і деконструкцію музично-композиційної форми. Але, як і у п'єсі Г. Бюхнера, внутрішній світ Воцека розчавлений в гаморі нелюдського безглуздя і жорстокості, але він є справжнім. Але у музичному «перекладі» А. Берга сюжету драми Г. Бюхнера (за Ф. Бузоні), цілком антиромантична оперна естетика обертається «романтичним ефектом»: підкреслена дисгармонічність музичного вираження дивним чином провокує відчуття гарячої чуттєвості і чистоти живої істоти, яка намагається існувати в трагічних умовах людської зневаги. Музично-сценічне розгортання трагічної долі головного героя, з одного боку, руйнує гармонічне світовідчуття та його морально-етичні ідеали, але з іншого – затверджує головну цінність людського життя – залишатися людиною у будь-яких умовах, – яка закладена в музичному вираженні відчайдушного протесту і романтичного бунту душі Воцека проти *антилюдяності* (в цьому протиріччі партитури опери А. Берга іноді вбачають катарсис не через прилучення до божественної універсали, а через залучення до такої останньої людської пристрасті як бути людиною [16]). Подібні до «Воцека» зразки композиторської творчості дозволяють сучасним музикознавцям стверджувати, що «умовна смислова реальність, яку моделює й експлікує музичний твір, виявляється більш важливою та дієвою, а головне – більш справжньою та краще організованою, ніж так зване дійсне життя» [12, с. 35].

**Наукова новизна** статті полягає у вивченні оперної творчості німецьких композиторів кінця XIX – першої третини XX століть в аспекті її смислових доміант, що дозволяє визначити логіку історико-стильової динаміки ціннісного комплексу культури романтизму та принципи його концептуалізації в оперному мистецтві на прикладі творів Ф. Шрекера, Г. Пфіцнера, А. Берга, Ф. Бузоні.

**Висновки.** Отже, в оперній творчості композиторів кінця XIX – першої половини XX століть виявляються такі ціннісно-смислові доміанти романтизму як трансцендентна природа творчості, винятковість постаті митця, універсалізм романтичної

свідомості, суперечливість світобудови та внутрішнього світу романтичного герою, тотожність суб'єктивного та об'єктивного. Вони мають вирішальне значення для формування авторських концепцій оперного твору у стильовому розмаїтті оперної творчості постромантичного періоду. Зазначений смисловий комплекс у різноманітності композиторських інтерпретацій виявляє значний семантичний потенціал та структуроутворюючі функції у музично-сценічній цілісності.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Базылев В. Смысловая доминанта. 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/smyslovaya-dominanta/viewer>
2. Берковский Н. Романтизм в Германии. Л., 1973. 568 с.
3. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб., 1912. 55 с.
4. Гегель Г. Ф. Эстетика. Т. 2. М.: Искусство, 1969. 326 с.
5. Гуревич П. Философия человека. М.: ИФРАН, 2001. 209 с.
6. Ницше Ф. Рождение трагедии. М.: AD MARGINEM, 2001. 735 с.
7. Соколов А. С. «Post scriptum» как модус композиторского высказывания. 2022. URL: [https://nv.mosconsv.ru/sites/default/files/pdf/2022\\_2\\_Sokolov\\_\\_354-367.pdf](https://nv.mosconsv.ru/sites/default/files/pdf/2022_2_Sokolov__354-367.pdf)
8. Тик Л. Любовные песни немецких миннезингеров. Литературные манифесты немецких романтиков. М.: МГУ, 1980. 630 с.
9. Чень Сяо. Образна поетика європейської опери як класичний феномен: музично-інтерпретативний аспект: дис. ... докт. філософ. за спец. 025 «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 204 с.
10. Шлегель Ф. Сочинения. Т. 1. Философия жизни. Философия истории. М.: Quadrivium, 2015. 816 с.
11. Якобсон Р. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. 248 с.
12. Ян Хуейянь. Дихотомія форми – змісту у процесі музичного мислення (на матеріалі фортепіанної творчості): дис. ... докт. філос. за фахом 025 «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2024. 212 с.
13. Garber F. Self, Society, Value, and the Romantic Hero. Comparative Literature. Vol. 19. No. 4 (Autumn, 1967). Published By: Duke University Press. pp. 321-333.
14. Mann T. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Band 22. Briefe II. 1914-1923. S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 2004, S. 209–211.
15. Stuckenschmid H. H. Ferruccio Busoni. Zeittafel eines Europaeers. Zuerich, Atlantis Verlag, 1967. 179 p.
16. Taylor-Jay C. The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith: Politics and the Ideology of the Artist. London: Routledge, 2017. 234 p.

17. Wagner F. Heinrich und die Folgen. Zur Rezeption des Armen Heinrich bei Hans Pfitzner, Ricarda Huch, Gerhart Hauptmann und Rudolf Borchardt / German narrative literature of the twelfth and thirteenth centuries: studies presented to Roy Wisbey on his sixty-fifth birthday. Honemann V. (Ed.). De Gruyter, 1994. 410 p. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783111544076.261/html?srsltid=AfmBOorS5YzyOimbhFpLwaCB8rejqpEApA0vlji-KpJQFbKHtCQGIORa>

### REFERENCES

1. Bazylev, V. (2010). Semantic dominant. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/smyslovaya-dominanta/viewer> [in Russian].
2. Berkovsky, N. (1973). Romanticism in Germany [in Russian].
3. Busoni, F. (1912). Sketch of a new aesthetics of musical art [in Russian].
4. Hegel, G.F. (1969). Aesthetics. Volume 2 [in Russian].
5. Gurevich, P. (2001). Philosophy of Man [in Russian].
6. Nietzsche, F. (2001). The Birth of Tragedy [in Russian].
7. Sokolov, A. (2022). “Post scriptum” as a mode of composer’s statement. URL: [https://nv.mosconsv.ru/sites/default/files/pdf/2022\\_2\\_Sokolov\\_354-367.pdf](https://nv.mosconsv.ru/sites/default/files/pdf/2022_2_Sokolov_354-367.pdf)
8. Tieck, L. (1980). Love Songs of the German Minnesingers / Literary Manifestos of the German Romantics [in Russian].
9. Chen, Xiao (2021). The figurative poetics of European opera as a classical phenomenon: musical and interpretative aspect. Diss... Doctor of Philosophy in specialty 025 “Musical Art”. Odesa [in Ukrainian].
10. Schlegel, F. (2015). Works. Volume 1. Philosophy of life. Philosophy of history [in Russian].
11. Jacobson, R. (1996). Language and the unconscious [in Russian].
12. Yang, Huiyan (2024). Dichotomy of form - place in the process of musical design (based on the material of piano creativity). Diss... Doctor of Philosophy in specialty 025 “Musical Art”. Odesa [in Ukrainian].
13. Garber, F. (1967). Self, Society, Value, and the Romantic Hero. Comparative Literature. Vol. 19. No. 4 (Autumn, 1967). pp. 321-333 [in English].
14. Mann, T. (2004). Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Band 22. Briefe II. 1914–1923. pp. 209–211 [in German].
15. Stuckenschmid, H. (1967). H. Ferruccio Busoni [in German].
16. Taylor-Jay, C. (2017). The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith: Politics and the Ideology of the Artist [in English].
17. Wagner, F. (1994). Heinrich und die Folgen. Zur Rezeption des Armen Heinrich bei Hans Pfitzner, Ricarda Huch, Gerhart Hauptmann und Rudolf Borchardt / German narrative literature of the twelfth and thirteenth centuries: studies presented to Roy Wisbey on his sixty-fifth birthday. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783111544076.261/html?srsltid=AfmBOorS5YzyOimbhFpLwaCB8rejqpEApA0vljiKpJQFbKHtCQGIORa> [in German].

УДК 78.01+782/.1/.784

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-7>

Фу Цзя

ORCID: 0009-0007-2227-0115

аспірант

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
l\_kulieva@ukr.net

## ДУХОВНО-ЕТИЧНІ ТА РЕЛІГІЙНО-МІФОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ Ж. МАССНЕ

**Мета роботи** — виявлення ролі духовно-етичних та релігійно-міфологічних настанов оперної творчості Ж. Массне зрілого періоду, спрямованої до християнської тематики, в річціці духовно-естетичних шукань французької культури XIX — початку XX століть (на прикладі «Таїс», «Іродіади» та «Жонглера Богоматері»). **Методологія роботи** відповідно базується на поєднанні засад історико-типологічного, міждисциплінарного, герменевтичного, мистецтвознавчого та музично-інтонаційного методів дослідження. **Наукова новизна** роботи визначається тим, що в ній вперше запропоновано узагальнення духовно-етичних настанов зрілої оперної спадщини Ж. Массне в контексті духовно-матеріальної специфіки французького музичного театру XIX — початку XX століть. **Висновки.** Духовно-релігійний пафос світобачення епохи романтизму, що фактично зближував релігію та мистецтво, знайшов відтворення у різних жанрових сферах та національних мистецько-філософських школах, в тому числі й у французькій. Прагнення до віднайдення настанов «нової релігії» характеризують духовно-естетичну діяльність А. Сен-Сімона, О. Конта, Р. Шатобріана та їх сучасників, в тому числі й Е. Ренана з його оновленим поглядом на історію християнства. В річціці зазначених ідей, що запліднювали діяльність французьких митців XIX століття, знаходяться і ключові положення «літургійного руху», і суттєва роль французьких музично-освітніх закладів, орієнтованих на всебічне дослідження григоріаніки та відродження літургійної музики. На цьому різнобарвному тлі відбувався й розквіт музичного театру Ж. Массне. Його оперна спадщина зрілого періоду («Іродіада», «Таїс», «Жонглер Богоматері») сформована на перетині сталих жанрових традицій французького музичного театру та християнської сюжетно-образної сфери. Сказане обумовлює вибудовування інтонаційно-драматургічної концепції «Іродіади» і «Таїс» на основі протиставлення християнського та язичницького світів, а також на особливому акцентуванні теми любові, що є уособленням гармонії, щастя, «єднання різного» і, водночас, пов'язана з випробуваннями, що стають поштовхом до духовного зростання

головних героїв та їх Преображення. Зазначений духовний стрижень французького музичного театру, в тому числі й ліричної опери, приводить Ж. Массне до оригінального жанрового синтезу, що символізує опера-міраклє «Жонглер Богоматері», в межах якої спостерігаємо не тільки відродження французьких національних традицій духовного театру, григоріаніки, але й репрезентацію нового типу «антигероїчного» персонажу «вбогого духом», життя якого зосереджене на ідеї хваління-служіння Сакральному світові та безпосередньо передбачає духовні шукання європейського музичного театру ХХ століття.

**Ключові слова:** опера, французька лірична опера, французька «велика» опера, оперна творчість Ж. Массне, християнські образи в операх Ж. Массне, містерія, романтизм, романтизм та християнство, жанр, стиль, національний стиль, жанровий синтез.

*Fu Jia, Postgraduate Student of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

#### ***Spiritual-ethical and religious-mythological dimensions of J. Massenet's opera creativity***

**The purpose of the work** is to identify the role of spiritual-ethical and religious-mythological instructions in the opera work of J. Massenet of the mature period, directed towards Christian themes, in the midst of spiritual and aesthetic searches of French culture of the XIX – early XX centuries (using the example of «Thais», «Herodiades» and «Juggler of the Mother of God»). **The methodology of the work** is based on a combination of the principles of historical-typological, interdisciplinary, hermeneutic, art history and music-intonation research methods. **The scientific novelty** of the work is determined by the fact that it is the first to propose a generalization of the spiritual and ethical guidelines of the mature opera heritage of J. Massenet in the context of the spiritual and mysterious specificity of the French musical theater of the 19th and early 20th centuries. **Conclusions.** The spiritual and religious pathos of the worldview of the Romantic era, which actually brought religion and art closer together, was reproduced in various genre areas and national artistic and philosophical schools, including the French one. The desire to find the instructions of the «new religion» characterizes the spiritual and aesthetic activity of A. Saint-Simon, O. Comte, R. Chateaubriand and their contemporaries, including E. Renan with his updated view of the history of Christianity. In the river of these ideas, which fertilized the activity of French artists of the 19th century, there are also the key provisions of the «liturgical movement» and the essential role of French musical and educational institutions, focused on the comprehensive study of Gregorianism and the revival of liturgical music. The musical theater of J. Massenet flourished against this colorful background. His opera heritage of the mature period («Herodiades», «Thais», «The Juggler of the Mother of God») was formed at the intersection of the stable genre traditions of the French musical theater and the Christian plot-image sphere, the interest in which was stimulated by the «Catholic revival». What has been said determines the construction of the intonation and dramaturgical concept of «Herodiades» and «Thais»

*based on the opposition of the Christian and pagan worlds, as well as on the special emphasis on the theme of love, which is the personification of harmony, happiness, «the unity of different things» and, at the same time, is associated with trials, which become an impetus for the spiritual growth of the main characters and their transformation. The specified spiritual core of French musical theater, including lyric opera, leads J. Massenet to an original genre synthesis, symbolizing the miracle opera «The Juggler of Our Lady», within which we observe not only the revival of the French national traditions of spiritual theater, Gregorianism, but also the representation of a new type of «anti-heroic» character «poor in spirit», whose life is focused on the idea of praising and serving the Sacred World and directly predicts the spiritual quest of the European musical theater of the 20th century.*

***Key words:** opera, French lyric opera, French “grand” opera, opera work of J. Massenet, Christian images in the operas of J. Massenet, mystery, romanticism, romanticism and Christianity, genre, style, national style, genre synthesis.*

**Актуальність теми дослідження.** Ф. Ніцше, високо оцінюючи духовний потенціал музичного мистецтва, сформованого у ході його багатовікової історії, зазначав: «Бог дав нам музику, щоб ми насамперед підіймалися нею вгору» [цит. за: 6, с. 85]. Її висока духовна місія, укорінена ще у стародавній культурній генезі мистецтва в цілому, знайшла відтворення не тільки в поетиці жанрів, причетних до богослужбової практики, але й у світській її сфері. Сказане стосується й історії європейського музичного театру, зокрема, французької опери, представлені багатьма великими іменами. Одне з найпочесніших місць в ній належить Ж. Массне як одному з класиків французької ліричної опери, репрезентованій в таких його творах, як «Манон» та «Вертер». Водночас зріла оперна спадщина композитора, представлена партитурами «Таїс», «Іродіади», «Жонглера Богоматері» та ін., виявляє тяжіння їх автора до християнського кола образів та відповідної тематики і жанрової сфери. Затребуваність названих опусів композитора в сучасній виконавській та музично-театральній практиці, що відтворюють духовні настанови особистості митця та французької культури рубежу XIX–XX століть, визначає актуальність теми представленої статті.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Вітчизняна бібліографія, присвячена оперній спадщині Ж. Массне поки що обмежується окремими дисертаційними дослідженнями, серед яких перш

за все виділяємо роботу Л. Мудрецької, зверненої до жанрово-стильових пошуків композитора, орієнтованих виключно на опери «Манон» та «Вертер» [13]. Окремі оперні твори композитора є предметом наукових розвідок А. Татарнікової [20], М. Вороніної [5], О. Муравської [16, с. 369–384]. В. Кудрявцев аналізує інтонаційно-поетичні символи камерно-вокальної спадщини композитора [11]. Питання визначення інтонаційно-драматургічної специфіки оперної творчості Ж. Массне зазвичай підіймається в роботах, присвячених поетиці французької ліричної опери [див.: 7; 12; 1; 2]. Остання в свою чергу є складовою розвитку не тільки французького музичного театру, але й історичних шляхів розвитку європейської опери в цілому, про що свідчать провідні положення монографії І. Іванової, Г. Куколь та М. Черкашиної [8], а також наукові розвідки О. Сакало [18], звернені до жанрово-драматургічної специфіки французької «великої» опери. В ряді робіт останніх десятиліть простежується оригінальний дослідницький напрям, орієнтований на виявлення духовно-змістовної складової французького музичного театру [23; 14; 20], що генетично сходить до містеріальної генези оперного жанру як такого [див. про це детальніше: 17; 10; 4; 22].

Більш детальну інформацію щодо творчого шляху композитора, його жанрово-стильових уподобань в межах культури Франції XIX століття демонструє зарубіжна бібліографія, представлена фундаментальними монографіями J. Brauger [24], I. Demar [25], B. Olivier [30]. Остання з названих робіт звернена безпосередньо до музичного театру Ж. Массне. Цікавим доповненням до них можна вважати публікацію автобіографічних спогадів композитора [29]. Різноманітні аспекти провідної жанрової сфери творчості Ж. Массне складають основу збірки «Le livret d'opera an temps de Massenet» [28], а також праці A. Gerhard [27], де спадщина митця «вписана» в контекст історичних шляхів розвитку французького музичного театру XIX століття. Проте оригінальна за змістом та інтонаційно-драматургічними показниками оперна спадщина класика французької ліричної опери, що виявила особливо в зрілий період його творчості глибинні

духовно-етичні шукання французької культури рубежу століть в її спрямованості до віднайдення сакральної Істини в межах християнської тематики, і нині потребує узагальнень музикознавчого та музично-культурологічного порядку.

**Мета роботи** – виявлення ролі духовно-етичних та релігійно-міфологічних настанов оперної творчості Ж. Массне зрілого періоду, спрямованої до християнської тематики, в річці духовно-естетичних шукань французької культури XIX – початку XX століть (на прикладі «Таїс», «Іродіади» та «Жонглера Богоматері»). **Методологія роботи** відповідно базується на поєднанні засад історико-типологічного, міждисциплінарного, герменевтичного, мистецтвознавчого та музично-інтонаційного методів дослідження. **Наукова новизна** роботи визначається тим, що в ній вперше запропоновано узагальнення духовно-етичних настанов зрілої оперної спадщини Ж. Массне в контексті духовно-містеріальної специфіки французького музичного театру XIX – початку XX століть.

**Виклад основного матеріалу.** Творча постать Ж. Массне, ключові положення поезики його оперної спадщини тісно пов'язані з XIX століттям та його провідними стильовими характеристиками і, перш за все, з романтизмом. Духовні підвалини цього явища європейської культури і нині складають предмет цікавих наукових розвідок, що відкривають його нові «герменевтичні кола». Одним з таких аспектів безсумнівно є його духовно-релігійна складова. XIX століття відрізняється реальним тяжінням до осмислення витоків християнства. На рівні демонстративної антипросвітницької позиції увесь романтизм, на думку В. Турчина, «є іносказанням про дух». Аналізуючи історичні шляхи його розвитку та властивих йому духовно-етичних шукань, дослідник констатує: «Він [романтизм] креслить свій проект великої утопії, прагнучи встигнути створити хоч щось, вічно кудись поспішаючи, створити хоча б те, що можна назвати якоюсь структурою майбутнього храму, що зводиться сам для себе – храму духу». Аналогічна позиція є провідною і в дослідженнях В. Жирмунського, який вважав романтизм «своєрідною формою розвитку містичної свідомості» [цит. за: 23, с. 67].



Разом з тим романтизм вносить у цей духовний світогляд своє «бачення» його багатовікових настанов, що проявилось в тому числі й у двозначному, суперечливому відношенні до віри. З одного боку, очевидно є туга за християнським ідеалом та його чеснотами, з іншого – певний сумнів у необхідності наслідування традиційної християнської ритуаліки та скептичне ставлення до неї. Романтичний суперечливий синтез цих позицій привів до формування особливої релігійної ментальності, в якій уявлення, запозичені з різних релігій та конфесій, віра в природне, релігійно-містична інтуїція поєднувалися на тлі духовно-емоційного світовідчуття романтика-індивідуаліста.

В кінцевому підсумку світогляд зазначеної епохи, на думку О. Муравської, характеризувався наступними позиціями: «Неприйняттям романтиками “формалізму” офіційної церкви у будь-якому її конфесіональному варіанті, що разом з тим не виключало пильного інтересу до християнства; новими уявленнями про Бога, релігійність, що протистояли позиціям церкви і породжували специфічний для романтизму феномен “*релігійності поза традиціями офіційної церкви*”; пошуками “*нового християнства*” (курсив наш – Ф. Ц.) як засобу духовного з’єднання і відновлення нації, людського співтовариства, що не виключало при цьому можливість індивідуального шляху до Бога та породжувало артистичний пошук сполучення релігійних ідей і художніх типологій...» [15, с. 9]. Зазначені процеси знайшли відбиття й у жанровій специфіці музичного романтизму та її духовно-змістовних показників. Цитований автор констатує в ньому факт «подальшого поглибленням, з одного боку, процесів секуляризації західноєвропейської культури, що виявлялося в зближенні культових жанрів з оперою і симфонією; з іншого – активізацією зворотного процесу», який дослідниця визначає як «“сакралізацію секуляризованих жанрових типологій”, що відбито у зверненні до біблійних сюжетів у творчості романтиків...» [15, с. 9].

Духовно-релігійний пафос світобачення епохи романтизму, що фактично зближував релігію та мистецтво, знайшов відтворення у різних жанрових сферах та національних мистецько-

філософських школах, в тому числі й у французькій. Прагнення до віднайдення настанов «нової релігії» характеризують не тільки шукання німецьких романтиків (Й. В. Гете, Новалис, Ф. Шеллінг, В. Г. Ваккенродер, Ф. Шлеєрмахер та ін.), а також духовно-естетичну діяльність А. Сен-Сімона, О. Конта, Р. Шатобріана та їх сучасників, в тому числі й Е. Ренана з його оновленим поглядом на історію християнства. Ідеї останнього з названих авторів мали суттєвий вплив й на творчу особистість Ж. Массне.

Отже, відроджуючи сакральні ідеали Середньовіччя, французький романтизм «став своєрідною формою фіксації “гарячої спраги вічності”, “туги за Богом”, об’єднаних у світосприйнятті романтика “почуттям присутності нескінченного, Божественного в усьому кінцевому” (В. Жирмунський). Ідеї про “нове християнство”, “нову релігійність” що долають конфесійні бар’єри, стають засобом піднесення, одухотворення та планетарно-містеріального єднання соціуму. Більшість представників французької історичної школи, солідаризуючись з Гегелем, розглядають історію як єдиний, закономірний процес саморозвитку духу, органічний синтез індивідуально-особистісного і вселенського, що охоплює і Космос Буття і людську історію» [див. про це детальніше: 23, с. 75].

В річищі зазначених ідей, що запліднювали діяльність багатьох французьких митців XIX століття, знаходяться й ключові положення «літургійного руху», генеза якого сходила в тому числі й до реформаційних перетворень християнського літургійного життя, показових для Франції XIX – початку XX століть. В даному випадку (так само як і з «Оксфордським рухом» в Англії) мова йде про «фактичне відродження в Західній Європі традицій східного християнства в контексті повернення до духовних цінностей “православно-кафолічної церкви” періоду Нерозділеного християнства <...> Істотна роль в подібних реформаційних актах належала не тільки візантійському духовному богослужбовому та святоотцівському досвіду (Передадню), але також і ранньосередньовічній західноєвропейській культовій традиції (кельтській, галльській, мозарабській та ін.),

що активно відроджувалася у вказаний період і була співвідносною зі східнохристиянською духовною спадщиною» [16, с. 267]. В цьому плані вельми показовим вважаємо також оперний досвід Ж. Массне, що в деяких своїх зрілих творах безпосередньо апелює (при певних змістовно-мистецьких метаморфозах) до названої традиції. Так сюжетною основою та прообразом головної героїні опери «Таїс» стало життя православної святої Таїс Єгипетської, в той час як інша головна дійова особа – Екслармонда з однойменної опери композитора за своїм походженням є дочкою візантійського імператора. Нарешті, головний персонаж опери «Жонглер Богоматері», що була створена вже на початку ХХ століття, являє собою принципово новий (у порівнянні з оперними персонажами ХІХ століття) тип героя, співвідносного з юродивим, риси якого сходили знов-таки до практики ранньохристиянського віросповідання-служіння періоду «Неподіленої церкви» [див.: 20].

Повертаючись до історичного огляду ролі християнського фактору у французькій музичній культурі середини ХІХ століття, зазначимо також суттєву роль відповідних французьких музично-освітніх закладів, орієнтованих на всебічне дослідження григоріаніки та відродження літургійної музики, що спиралися на її розшифровки та дослідження, що проводилися в абатстві Солем. Серед них виділялася діяльність Школи релігійної музики Луї Нідермеєра (1853), пізніше – Schola Cantorum (1894). Освітня програма останньої базувалася на ідеях про культово-релігійне походження всіх мистецтв, в тому числі й музики.

На цьому різнобарвному тлі відбувався й розквіт французького музичного театру, що на всіх етапах свого розвитку був безпосередньо пов'язаний з містеріальним практикою, яка генетично сходила до християнського духовного театру Середньовіччя [див.: 9], формуючи тим самим провідні настанови власне французького національного театру [3]. Його духовні константи зберігали свою значущість у французькому музичному театрі ХVІІ–ХІХ століть. «Тематика і смислова сутність французького класицистського театру в його драматичному і музичному про- явах невіддільні й від духовних ідей, що жили також фран-

цузький абсолютизм. Останній спирався на антропологічне бачення людини як мікрокосму Бога і Всесвіту. Християнський базис багато в чому визначає високий духовний тонус “великого етичного мистецтва” класицизму і має яскраво виражену афективну природу» [23, с. 176–177]. Зазначимо також, що вона виявилася вельми привабливою в свій час і для Ж. Массне (1884–1885), що, спираючись на трагікомедію Корнеля «Сід», створив однойменну оперу, яка вражала не тільки особистісною драмою головних героїв, але й великими молитовними сценами, що вирішували їх долю і долю їх батьківщини.

Тяжіння французької «ліричної трагедії» до високої духовно-етичної тематики з показовим містеріальним «наповненням» у межах великого спектакля-видовища духовно-просвітницького характеру та його ораторсько-декламаційним інтонаційним озвученням-поданням, при всіх її подальших історико-еволюційних метаморфозах, склало питомий ґрунт й для інших оперних жанрових «моделей», в тому числі для «опери порятунку», французького музичного театру доби «Наполеонівського ампіру», а також визначило змістовну концепцію «великої» опери першої половини ХІХ століття, репрезентованої в творчості Ж. Ф. Галеві та Дж. Меєрбера. Сенс останньої «зводиться до єдиного сюжету, відповідно до якого герой, що перебуває в гармонії зі своїм оточенням, в певний час здійснює проступок, приводячи тим самим себе і навколишній світ до хаосу. Пошуки шляхів його подолання стають для нього джерелом духовного Преображення, “надії на відродження” (Є. Новосьолова), що знаменує в кінцевому підсумку переборення земного початку та відкриття Вічності (“видіння-осіяння” в фіналах опер)» [23, с. 177].

Водночас такого роду фінали символізують риси «духовно пробудженої людини – особистості з космопланетарним рівнем свідомості, носія духовності та духовних знань, активної діючої інформаційно-енергетичної одиниці Всесвіту, через яку транслюються духовні космічні енергії. Головне призначення духовно пробудженої людини – одухотворяти світ, привносити у життя людства красу і гармонію, любов і добро, мир і істину» [21, с. 206].

Подібного роду містеріальна фабула «великої» опери «доповнюється історичним тлом, що сконцентроване на грандіозних релігійних конфліктах минулого. Їх діапазон охоплює досить широкий спектр – від внутрішніх конфесійних чвар (католики та гугеноти в “Гугенотах” Дж. Меєрбера), національно-релігійних конфліктів (християни та юдеї в “Дочці кардинала” Ж. Ф. Галеві) аж до глобального протистояння Сходу і Заходу, язичництва та християнства (“Африканка” Дж. Меєрбера)» [23, с. 178].

Показово, що головний чинник, що веде до гармонізації-подолання антиномій «великої» опери її автори «вбачають перш за все в *любві*, яка долає всі національні, релігійні та конфесійні перепони і стає джерелом відкриття Істини. Тим не менше, в історико-драматичних реаліях розвитку дії “великої” опери цей шлях репрезентований як *жертвовно-мученицький*, що виявляє в образах головних героїв значну роль саме християнських чеснот – смирення, всепрощення, жертвовності, молитовності, стійкості віри тощо» [23, с. 178].

Так в поетиці «великої» опери фактично зароджуються типологічні ознаки французької ліричної опери, генезу якої було закладено вже в «Африканці» Дж. Меєрбера. На перший погляд, «велика» та лірична французька опера за своїми ознаками є антиподами і в сюжетно-змістовному, і у масштабному, і в образному плані. Проте поєднує їх центрування уваги на *темі любові*. В ліричній опері вона також мислиться на рівні найвищого прояву «людського в людині». Любов є уособленням, з одного боку, гармонії, щастя, з іншого – пов’язана з численними випробуваннями, що стають своєрідним поштовхом до духовного зростання головних героїв та їх Преображення, втілюючи тим самим здатність до великого почуття і, водночас, готовність до самопожертви [див. про це детальніше: 12]. При такому підході ця ключова тема ліричної опери виступає у якості всеохоплюючого чинника, що єднає різні верстви соціуму, представників протилежних релігійних переконань, національностей, що власне й виявляє духовно-містеріальний базис цього жанру та його схильність в кінцевому підсумку до християнської тематики та її кола образів, як це репрезентовано в зрілій оперній спадщині Ж. Масне.

Містеріальний-духовний чинник є очевидним і у жанровій природі ліричної опери, що виявляє тяжіння до синтезування різноманітних типологій – «великої», комічної опери, опери-міракла, опери-ораторії, «священної драми» тощо.

На цьому тлі й формується оперна спадщина Ж. Массне, значна частина якої пов'язана саме з християнською тематикою. Серед таких вже згадувані опери «Таїс», «Продіада», «Екслармонда», «Жонглер Богоматері», а також ораторія «Богородиця», містерія «Єва», священна легенда «Діва непорочна», ораторія «Марія Магдалина» та ін. Останній з названих опусів мав також і сценічну версію.

Такого роду інтерес композитора до сакральної християнської тематики обумовлений цілим рядом факторів, серед яких суттєвими є не тільки зазначені вище духовно-етичні шукання французької культури ХІХ століття, літературно-критичні твори Е. Ренана, містеріальні настанови французького музичного театру, але й умови виховання Ж. Массне у сімейному духовно-патріархальному середовищі, провідна роль в цьому процесі матері композитора. Суттєвим можна вважати і вплив на нього мистецького оточення, в тому числі й Ш. Гуно, відомого не тільки в якості класика ліричної опери, але й як духовної особи (абат), творчості Г. Берліоза. Його трилогія «Дитинство Христа» стала для юного Ж. Массне одним з найсильніших музичних вражень-одкровенень, пам'ять про яке він зберігав протягом всього свого життя. На відміну від багатьох своїх сучасників, Ж. Массне не був схильним до декларування своїх духовно-релігійних позицій. Про них свідчила його творчість та оцінки сучасників. Як зазначав один з шанувальників його опер, «якщо при створенні “Жонглера Богоматері” вами [Массне] керувала віра, то “Терезу” Ви написали серцем» [29].

Епоха Ж. Массне характеризується помітною тенденцією до «приземлення» або «олюднення» зазначених релігійних сюжетів, що відчутно і в згадуваній вище трилогії Г. Берліоза «Дитинство Христа», і в ораторіальній спадщині Ф. Ліста, зокрема, в «Легенді про святу Єлізавету», і в «Парсифалі» Р. Вагнера. Такого роду підхід до інтерпретації сакрального сюжету зумовлений в

тому числі й публікаціями праць Е. Ренана, зосередженими на переосінці біблійної історії. Як вже зазначалося, Ж. Массне був одним з прихильників його світоглядних позицій. Зрілий оперний спадок композитора свідчить не тільки про його інтерес до духовної тематики, але й про різноманітність її жанрово-драматургічних та інтонаційних втілень.

**«Іродіада».** Образи Саломеї та Іродіади та супутні їм драматичні події біблійної історії можна вважати «вічними» сюжетами в європейській культурі та мистецтві. Епоху романтизму та модерну можна вважати однією з кульмінаційних за кількістю звертання до нього (Г. Гейне, Г. Флобер, О. Уайльд, О. Бердслей, Г. Моро, Ж. Ш. Гюїсманс та ін.). Подібний інтерес в зазначений час досить закономірний, позаяк образ жінки, наповнений протилежними якостями, тобто як втілення насолоди і, водночас, страждання є своєрідним символом європейської культури рубежу ХІХ–ХХ століть. Його генеза сходила ще до платонівських ідей про небесну та земну любов. «В епоху модерну, коли розглядався новий образ жінки, жінки-Вамп, ідея двох Афродіт [небесної та земної] стала актуальною, оскільки алегорично точно відображає нову природу стосунків між чоловіком і жінкою. Через любов здійснюється спроба осмислити й саму жінку: яка вона – джерело любові чи просто джерело гріхопадіння» [19, с. 154].

Оригінальною версією тлумачення цієї теми, зверненої, водночас, до біблійного першоджерела, можна вважати «Іродіаду» Ж. Массне, створену за мотивами повісті Г. Флобера. Досить вільне трактування названого літературного твору сформулоло ґрунт для принципово нової концепції тлумачення цього сюжету та його провідних образів і, перш за все, Саломеї. Вона представлена в опері Ж. Массне ідеальною, чистою, непорочною героїнею, закоханою в пророка Іоанна. При цьому їх почуття є взаємними. Зазначимо, що у порівнянні з більш пізніми експресіоністськими інтерпретаціями цього сюжету у творах О. Уайльда та Р. Штрауса, почуття Саломеї та Іоанна можна вважати втіленням саме піднесеної «небесної любові». Інша її «земна» іпостась зосереджена на образах Ірода та Іродіади. Їх непрості

взаємовідносини з головними героями опери утворюють принаймні два «любобвних трикутника» – «Ірод–Іродіада–Саломея» та «Ірод–Саломея–Іоанн».

Такого роду протистояння-перетин «небесного» та «земного» розуміння сутності кохання певною мірою єднає «Іродіаду» з «Тангейзером» Р. Вагнера, герої якого, долаючи випробування та спокуси, в кінцевому підсумку сходять до духовного Преображення. Характер розвитку сюжету викликає також певні паралелі між «Іродіадою» та «Аїдою» Дж. Верді: головні герої обох творів зустрічаються у в'язниці, зізнаються у своїх почуттях та прощаються із життям. Тим самим виявляється контактність твору Ж. Массне з романтичною музично-театральною традицією, проте, орієнтованою на біблійне першоджерело.

Показовим в цьому плані можна вважати й інтонаційно-драматургічне рішення «Іродіади». Зазначимо, що ідеально-піднесена сфера почуттів Саломеї та Іоанна перш за все пов'язані з поетикою романтичного ноктюрну – жанру, що знову таки має літургійну генезу. Цей тематичний матеріал, заявлений в оркестровому вступі до III акту, набуває сенс одного з провідних лейтмотивів опери, пов'язаних з почуттями Саломеї до Іоанна. Крім того і зазначена тема, і практично увесь матеріал вокальних партій головних героїв апелює перш за все до ліричного типу висловлювання (секундові інтонації, секстовість, романсовий тип висловлювання). Аналізуючи поетико-інтонаційну та духовно-змістовну сутність французької ліричної опери, Ван Мінцзе зазначає, що «ліричний зміст явищ [в цьому жанрі] позначається причетністю тоново-ритмічно впорядкованого звуковидобуття в ліриці до втілення надпобутових реалій ідеальних людських тяжінь» (курсив наш – Ф. Ц.) [2, с. 33]. В кінцевому підсумку, як зазначає цитований автор, «лірична опера й тембру-амплуа ліричного сопрано визначили поворот оперного мистецтва до активізації надіндивідуального ліризму й депсихологізації персонального вираження, у якому дитяча ритуалізованість психіки, далека від самоаналізу, зосередила увагу слухачів на повноті прояву людської доброти й співчуття до страждання й страждаючих. Людська гріховність і можливість спокути її Каяттям і



щиросердечним Преображенням становлять стрижнів мотиви сюжетів і сценічних положень ліричної опери...» [2, с. 80–81].

Наступним етапом втілення такої жанрово-змістовної концепції можна вважати оперу «**Таїс**». Її сюжетним першоджерелом є «Житіє святої Таїс Єгипетської», шанованої в православ'ї та католицтві. Її духовний шлях від блудниці до черниці певною мірою нагадує життя Марії Магдалини і тому став предметом інтересу не тільки в богословських працях, але й у європейській літературі Середньовіччя та Нового часу. Найбільш популярним є роман А. Франса, що й став основою лібрето опери Ж. Массне. Проте і в даному випадку композитор переосмислив ідею літературного твору. В опері монах-відлюдник Атанаїл (у А. Франса – Пафнутій) намагається повернути красуню-куртизанку Таїс на шлях шанування християнської моралі та сакральних цінностей. У підсумку він сам стає заручником палкого кохання-пристрасті до неї, в той час як сама вона відкриває для себе світ християнських цінностей та приходять до істинної віри. Тобто композитор знов підіймає тему духовного Преображення тепер вже на тлі життя християнської святої. Водночас, драматургічною основою опери постає протиставлення християнського та язичницького світів, кожен з яких має свою жанрово-інтонаційну характеристику. Світ християнських цінностей репрезентований Ж. Массне на основі хорових сцен ченців у I та III діях. Їх основою стає лейтмотив кіновітів, основу якого складає інтонація чистої квінти – інтервалу, що пронизує церковно-співацький обиход різних конфесійних традицій. Крім того, Ж. Массне в характеристиці християнського світу також апелює й до псалмодії, хоральності та поліфонії. Остання в Новий час завжди асоціювалася саме з сакральною тематикою.

Світ язичництва в опері «Таїс» пов'язаний перш за все з танцювальністю, що частіше акцентує тілесний початок та пов'язана з відтворенням людських почуттів саме через рухи тіла. Крім того цей тематичний матеріал характеризується ритміко-інтонаційною орнаментальністю. Зазначимо також, що в інтонаційній мові опери присутня й третя сфера – лірична, що виступає єдиною ланкою між зазначеними вище світами. Вона є показовою для партій Таїс та Атанаїла і, як і в попередній опері

«Іродіада», спирається на типологію ліричного романсу і ноктюрну. В ролі останнього виступає широко відомий у виконавській практиці оркестровий епізод з II акту (1 картина), відомий як «Роздум». Такого роду загальна концепція твору Ж. Массне, сконцентрована на духовному Преображенні головної героїні, виявляє не тільки духовні шукання французького музичного театру, але й європейської опери XIX століття в цілому. Духовне сходження головної героїні певною мірою нагадує й досвід вагнерівського «Парсифаля» – «урочистої сценічної дії» в душі християнської містерії, орієнтованої на фактичне відродження середньовічного духовного театру.

Цей пошук приводить Ж. Массне на початку XX століття до створення оригінального жанрового синтезу – опери-міракля «**Жонглер Богоматері**» (1900), написаної на основі однойменної новели А. Франса. Остання базується на відомій з XII століття легенді про бідного жонглера Жана. Не володіючи знанням богослов'я та мистецькими талантами поета, художника, архітектора, скульптора, він, будучи щиро віруючою людиною, прославив Діву Марію своїм мистецтвом жонглера і тим самим був Нею відзначений.

Цей твір Ж. Массне став відкриттям нового шляху французького музичного театру початку XX століття, орієнтованого на відродження його містеріальної складової та відповідного типу героя. В опері відсутня типова для ліричної опери та інших жанрів французького оперного театру любовна тематика. Замість цього композитор відтворює шлях нового персонажу, сенс буття якого узагальнено в епіграфі твору – «Блаженні вбогі духом, бо їхнє Царство Небесне», озвученому мелодикою григоріанського типу. Саме цей герой відкриває шлях до містеріально-ораторіальних композицій А. Онегера, Д. Мійо, а також О. Мессіана. Творчий шлях останнього був увінчаний грандіозною сценічною дією-містерією про св. Франциска Ассізького, що теж відносив себе до «вбогих духом». Його простота, щирість, душевна відкритість стає водночас стимулом його духовного сходження.

А. Татарнікова, аналізуючи змістовну сутність образу Жана та його інтонаційну мову, констатує, що «його ознаками стає не

тільки преображення, але й домінуюча роль служіння-хваління. Генеза подібного «антигероя» (за мірками музичної драми XIX ст. у творчості Дж. Верді, Р.Вагнера тощо) сходиться до середньовічної притчево-агіографічної містеріальної традиції» [20, с. 75]. J. M. Ziolkowsky в своєму фундаментальному дослідженні, присвяченому «Жонглеру Богоматері» Ж. Массне, відзначав, що цей твір був дуже дорогим композиторові і розцінювався ним як втілення його власного релігійного світогляду («“Жонглер” – моя віра»). Працюючи над партитурою твору, композитор також нерідко «ідентифікував себе з головним героєм, розраховуючи на духовну підтримку Діви Марії» [31, с. 52–53].

**Висновки.** Отже, духовно-релігійний пафос світобачення епохи романтизму, що фактично зближував релігію та мистецтво, знайшов відтворення у різних жанрових сферах та національних мистецько-філософських школах, в тому числі й у французькій. Прагнення до віднайдення настанов «нової релігії» характеризують духовно-естетичну діяльність А. Сен-Сімона, О. Конта, Р. Шатобріана та їх сучасників, в тому числі й Е. Ренана з його оновленим поглядом на історію християнства. В річищі зазначених ідей, що запліднювали діяльність французьких митців XIX століття, знаходяться і ключові положення «літургійного руху», і суттєва роль французьких музично-освітніх закладів, орієнтованих на всебічне дослідження григоріаніки та відродження літургійної музики. На цьому різнобарвному тлі відбувався й розквіт музичного театру Ж. Массне. Його оперна спадщина зрілого періоду («Іродіада», «Таїс», «Жонглер Богоматері») сформована на перетині сталих жанрових традицій французького музичного театру та християнської сюжетно-образної сфери. Сказане обумовлює вибудовування інтонаційно-драматургічної концепції «Іродіади» і «Таїс» на основі протиставлення християнського та язичницького світів, а також на особливому акцентуванні теми любові, що є уособленням гармонії, щастя, «єднання різного» і, водночас, пов'язана з випробуваннями, що стають поштовхом до духовного зростання головних героїв та їх Преображення. Зазначений духовний стрижень французького музичного театру, в тому числі й ліричної опери, приводить

Ж. Масне до оригінального жанрового синтезу, що символізує опера-міраклє «Жонглер Богоматері», в межах якої спостерігаємо не тільки відродження французьких національних традицій духовного театру, григоріаніки, але й репрезентацію нового типу «антигероїчного» персонажу «вбогого духом», життя якого зосереджене на ідеї хваління-служіння Сакральному світові та безпосередньо передбачає духовні шукання європейського музичного театру ХХ століття.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ван Мінцзе. Лірика і аріозність у вибудові жанру ліричної опери. *Українська музика: Науковий часопис*. 2018. Число 4 (30). С. 196–203.
2. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доніцетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 179 с.
3. Ван Те. Явище національного стилю в контексті музичної поетики опери: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 17 с.
4. Волкова Г. В. Ритуально-містичний принцип виразності оперного дійства і складових його драматургії. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, Культурологія, Соціологія*. 2019. Вип. 17. С. 14–22.
5. Вороніна М. О. Особливості трактування євангельських сюжетів у французькій ораторії другої половини ХІХ ст. крізь призму історії жанру («Дитинство Христа» Г. Берліоза та М, Магдаліна» Ж. Масне): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. 18 с.
6. Захарчук О. Музика як мова душі. *Українська музика*. 2016. № 1 (19). С. 85–91.
7. Еньська О. Ю. Антична тематика та діалог культур в оперній творчості Ш. Гуно: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1995. 25 с.
8. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа ХVІІ–ХІХ століття: навчальний посібник / За ред. М. Р. Черкашиної. Київ: Заповіт, 1998. 384 с.
9. Клековкін О. Блазні Господні: Нарис історії Біблійного театру. Київ: «АртЕк», 2006. 352 с.
10. Красиліна І. В. Християнська містерія в детермінації витоків опери. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 37. С. 185–190.

11. Кудрявцев В. Ю. Шляхи герменевтичної розшифровки інтонаційно-поетичних символів «Жовтневої поеми» Ж. Массне. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 57. С. 83–91.

12. Мовчан В. Специфіка підходу до літературного першоджерла в ліричній триаді Ш. Гуно. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. наук. пр.* 2013. № 3 (20). С. 3–11.

13. Мудрецька Л. Г. Жанрово-стильовий пошук в оперній творчості Жюля Массне (на прикладі опер «Манон» та «Вертер»): автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 18 с.

14. Муравська О. В. Містеріальні основи виразності французької «великої опери». *Ідеальні першооснови націй і мистецьких відкриттів: монографія*. Київ: Видавництво Ліра-К, 2023. С. 266–284.

15. Муравська О. В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII–XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.

16. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.

17. Осіпова В. О. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2003. Одеса. 16 с.

18. Сакало О. Опера як текст своєї історичної доби (На прикладі опери «Пророк» Дж. Мейєрбера). *Українське музикознавство: Науково-методичний збірник*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 31. С. 305–316.

19. Станичнов О. Еротизм у живописі польської сецесії. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. Вип. 28. С. 153–160.

20. Татарнікова А. А. Містеріально-словослівні аспекти французького музичного театру початку XX століття (на прикладі «Жонглера Богоматері» Ж. Массне). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок: Мистецтвознавство: науковий збірник*. Рівне: РДГУ, 2019. Вип. 32. С. 72–78.

21. Тюріна Т. Г. Духовне пробудження особистості: характерні ознаки, умови та чинники. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика: збірник наукових праць*. 2021. Т. 1. № 2 (101). С. 197–209.

22. Черненко В. О. Метажанр як феномен культури: містерія – літургія – опера – «містерія»: автореф. дис. ... канд. філософських наук: 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури / Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. Харків, 2002. 19 с.

23. Шан Юн. Містериальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 211 с.

24. Brauger Jean-Christophe. Jules Massenet. Paris: Fayard, 2024. 1068 p.

25. Demar Irvine. Massenet: A Chronicle of His Life and Times. Publisher Amadeus, 2003. 420 p.

26. Harding J. Massenet. Publisher Dent, 1970. 229 p.

27. Gerhard A. The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century / Translated by M. Whittall. Chicago: University of Chicago Press, 2000. 526 p.

28. Le livret d'opera an temps de Massenet. Publications de l'Universite de Saint-Etienne, 2022. 365 s.

29. Massenet Jules. My Recollections. Boston: Small, Maynard and company Publishers, 1919. URL: [https://archive.org/stream/myrecollectionsb00barniala/myrecollectionsb00barniala\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/myrecollectionsb00barniala/myrecollectionsb00barniala_djvu.txt) (дата звернення: 25.08.2023).

30. Olivier Brigitte. Massenet pour un Theatre musical: essai. Actes Sud, 1996. 296 s.

31. Ziolkowsky Jan M. The juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity. Cambridge: Open Book Publisher, 2018. Volume 4: Picture That Making a Show of the jongleur. 520 p.

### **REFERENCES**

1. Van, Mintsze (2018). Lyrics and arias in the construction of the lyric opera genre. *Ukrayins'ka muzyka: Naukovyy chasopys*. 4 (30), 196–203 [in Ukrainian].

2. Van, Mintsze (2020). Lyrical semantics of female images in opera works (G. Donizetti, S. Gounod, M. Rimsky-Korsakov, J. Puccini). Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

3. Wang, Te (2008). The phenomenon of national style in the context of musical poetics of opera. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

4. Volkova, H. V. (2019). Ritual-mystical principle of expressiveness of opera action and components of its dramaturgy. *Visnyk Mariupol's'koho derzhavnoho universytetu. Seriya: Filosofiya, Kul'turolohiya, Sotsiolohiya*. 17, 14–22 [in Ukrainian].

5. Voronina, M. O. (2017). Features of interpretation of evangelical subjects in the French oratory of the second half of the XIX century. through the lens of the history of the genre («The Childhood of Christ» by G. Berlioz and «Mary Magdalen» by J. Massenet). Extended abstract of candidate's thesis. Kiev: Natsional'na muzychna akademiya Ukrayiny im. P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].

6. Zakharchuk, O. (2016). Music is the language of the soul. *Ukrayins'ka muzyka*. 1 (19), 85–91.

7. Ens'ka, O. YU. (1995). Ancient themes and dialogue of cultures in Sh. Gounod's opera work. Extended abstract of candidate's thesis. Kiev: Natsional'na muzychna akademiya Ukrainy im. P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].

8. Ivanova, I. L., Kukol', H. V., Cherkashyna, M. R. (1998). Opera history: Western Europe of the 17th–19th centuries: a study guide / Ed. M. R. Cherkashina. Kiev: Zapovit [in Ukrainian].

9. Klekovkin, O. (2006). Jesters of the Lord: An Essay on the History of the Biblical Theater. Kiev: "ArtEk" [in Ukrainian].

10. Krasylina, I. V. (2020). Christian mystery in determining the origins of opera. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 37, 185–190 [in Ukrainian].

11. Kudryavtsev, V. Yu. (2017). Ways of hermeneutic decoding of intonation and poetic symbols of "October poem" by J. Massenet. *Kul'tura Ukrainy*. Seriya: Mystetstvoznavstvo. 57, 83–91 [in Ukrainian].

12. Movchan, V. (2013). The specificity of the approach to the literary primary source in the lyrical triad of S. Gounod. *Chasopys NMAU im. P. I. Chaykovs'koho: zb. nauk. pr.* 3 (20), 3–11 [in Ukrainian].

13. Mudrets'ka, L. H. (2004). Genre-style search in the opera work of Jules Massenet (on the example of the operas "Manon" and "Werther"). Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

14. Muravs'ka, O. (2023). The mysterious foundations of expressiveness of the French "grand opera". *Ideal'ni pershoosnovy natsiy i mystets'kykh vidkryttiv: monohrafiya*. Kiev: Vydavnytstvo Lira-K [in Ukrainian].

15. Muravs'ka, O. V. (2004). German mournful funeral music of the Lutheran tradition as a phenomenon of European culture of the 17th–20th centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka derzhavna muzychna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

16. Muravs'ka, O. V. (2017). East Christian paradigm of the European culture and music of the XVIII – XX centuries. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

17. Osipova, V. O. (2003). Christian-mysterical continuum of opera art: genesis, evolution, perspectives. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka derzhavna muzychna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

18. Sakalo, O. (2002). Opera as a text of its historical era (On the example of the opera "Prophet" by J. Meyerbeer). *Ukrayins'ke muzykoznavstvo: Naukovo-metodychnyy zbirnyk*. 31, 305–316 [in Ukrainian].

19. Stanychnov, O. (2016). Eroticism in the painting of the Polish Secession. *Visnyk L'vivs'koyi natsional'noyi akademiyi mystetstv*. 28, 153–160 [in Ukrainian].

20. Tatarnikova, A. A. (2019). Mysterious and liturgical aspects of the French musical theater of the beginning of the 20th century (on the example of "The Juggler of Our Lady" by J. Massenet). *Ukrayins'ka kul'tura*:

mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku. Napryam: Mystetstvoznavstvo: naukovyy zbirnyk. 32, 72–78 [in Ukrainian].

21. Tyurina, T. G. (2021). Spiritual awakening of personality: characteristic features, conditions and factors. *Dukhovnist' osobystosti: metodolohiya, teoriya i praktyka: zbirnyk naukovykh prats'*. 1, № 2 (101), 197–209 [in Ukrainian].

22. Chernenko, V. O. (2002). Metagenre as a cultural phenomenon: mystery – liturgy – opera – “mystery”. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Kharkivs'kyy natsional'nyy universytet imeni V. N. Karazina [in Ukrainian].

23. Shan, Yun (2021). Mysterious aspects of the «grand» French opera and their reproduction in the work of J. Meyerbeer and J.F. Halevy. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

24. Brauger Jean-Christophe (2024). Jules Massenet. Paris: Fayard [in French].

25. Demar Irvine (2003). Massenet: A Chronicle of His Life and Times. Publisher Amadeus [in English].

26. Harding J. (1970). Massenet. Publisher Dent, 1970 [in English].

27. Gerhard A. (2000). The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century / Translated by M. Whittall. Chicago: University of Chicago Press [in English].

28. Le livret d'opera an temps de Massenet (2022). Publications de l'Universite de Saint-Etienne [in French].

29. Massenet Jules. My Recollections (1919). Boston: Small, Maynard and company Publishers. Retrieved from: [https://archive.org/stream/myrecollectionsb00barniala/myrecollectionsb00barniala\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/myrecollectionsb00barniala/myrecollectionsb00barniala_djvu.txt)

30. Olivier Brigitte (1996). Massenet pour un Theatre musical: essai. Actes Sud [in French].

31. Ziolkowsky Jan M. (2018). The juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity. Cambridge: Open Book Publisher. Volume 4: Picture That Making a Show of the jongleur [in French].



УДК 782

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-8>**Ван Цзюньї**

ORCID: 0009-0009-0524-4956

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
vantsu@i.ua

## НОВІТНІ ВЕКТОРИ ПОЛЬСЬКОЇ ОПЕРИ: ВІД ЖАНРОВОГО СИНТЕЗУ ДО ФІЛОСОФСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

**Мета дослідження** — проаналізувати і узагальнити провідні тенденції розвитку польської опери XXI століття. **Методологія дослідження.** У статті застосовано аналітичний і порівняльний підходи, елементи музикознавчого, культурологічного та інтерпретаційного аналізу. Данна методика дозволяє розглянути польську оперу XXI століття як цілісне явище в контексті сучасного мистецтва, а також проаналізувати окремі твори з погляду їх змісту, форми та сценічної реалізації. **Наукова новизна** полягає у виявленні ключових тенденцій розвитку польської опери XXI століття. **Висновки.** Новітня польська опера демонструє послідовний відхід від усталених канонів, відкриваючись до поєднання мистецьких і технологічних засобів, нових тем, способів музично-сценічного мислення та форми. Все частіше з'являються експериментальні моделі драматургії, розширене розуміння музичного тексту, залучення електроніки, шумів, мовленнєвих інтонацій і візуальних медіа. Такі процеси свідчать про глибоку трансформацію жанру, що все активніше входить у діалог із філософськими, соціальними й культурними вимірами сучасності. Сучасні польські композитори, працюючи на перетині стилів і жанрів, створюють оперні твори, які переосмислюють саму природу оперного театру як простору взаємодії звуку, тексту, образу та сенсу. У цьому контексті такі твори, як «Кудся Захер» Павла Шиманського, лише підкреслюють загальну тенденцію до глибокого філософського осмислення драматургії, особистого досвіду й історичної пам'яті. Таким чином, польська опера XXI століття постає як динамічне, гнучке мистецтво, що прагне не лише до художнього оновлення, а й до переосмислення культурних смислів у постмодерному світі. Її майбутнє — у відкритості до діалогу: між традицією і новаторством, між минулим і теперішнім, між людиною і звуковим середовищем, що формує її досвід.

**Ключові слова:** польська опера, сучасна опера, опера, музичний театр, Павел Шиманський, сценічна трансформація, жанровий синтез, музична драма, опера XXI століття.

*Wang Junyi, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**New vectors of polish opera: from genre synthesis to philosophical dramaturgy**

**The purpose of the study** is to analyze and summarize the leading trends in the development of Polish opera in the 21st century. **Research methodology.** The article uses analytical and comparative approaches, elements of musicological, cultural and interpretative analysis. This methodology allows us to consider Polish opera of the 21st century as a holistic phenomenon in the context of contemporary art, as well as to analyze individual works from the point of view of their content, form and stage implementation. **The scientific novelty** lies in identifying key trends in the development of Polish opera of the 21st century. **Conclusions.** The latest Polish opera demonstrates a consistent departure from established canons, opening up to a combination of artistic and technological means, new themes, methods of musical and stage thinking and form. Experimental models of dramaturgy, an expanded understanding of the musical text, the involvement of electronics, noises, speech intonations and visual media are increasingly appearing. Such processes testify to a profound transformation of the genre, which is increasingly entering into dialogue with the philosophical, social and cultural dimensions of modernity.

Contemporary Polish composers, working at the intersection of styles and genres, create operatic works that rethink the very nature of the opera house as a space for the interaction of sound, text, image and meaning. In this context, works such as «Qudsja Zaher» by Pawel Szymanski only emphasize the general tendency towards a deeper philosophical understanding of dramaturgy, personal experience and historical memory.

Thus, Polish opera of the 21st century appears as a dynamic, flexible art, striving not only for artistic renewal, but also for the rethinking of cultural meanings in the postmodern world. Its future lies in openness to dialogue: between tradition and innovation, between the past and the present, between man and the sound environment that shapes his experience.

**Key words:** Polish opera, modern opera, opera, musical theater, Pawel Szymanski, stage transformation, genre synthesis, musical drama, 21st century opera.

**Актуальність дослідження.** У ХХІ столітті польська опера переживає помітне оновлення: поєднуючи національну традицію з новими формами музичного, сценічного та медіального висловлювання, вона трансформується в актуальний простір культурної рефлексії. Виявлення загальних тенденцій її розвитку є важливим для розуміння сучасної опери як живого, відкритого жанру, що активно реагує на виклики часу та переосмислює власну естетику.

**Мета дослідження** – проаналізувати і узагальнити провідні тенденції розвитку польської опери ХХІ століття.

**Наукова новизна** статті полягає у виявленні ключових тенденцій розвитку польської опери ХХІ століття.

**Виклад основного матеріалу.** У ХХІ столітті польська опера використовує новітні технології, зокрема електронну музику, медіа й нові форми сценічного вираження, залишаючись при цьому вірною класичним засадам. Таким чином, вона зберігає статус не лише важливої частини національної культури, а й вагомого учасника сучасного світового мистецького дискурсу.

Одним із потужних центрів оновлення жанру став Великий театр – Національна опера у Варшаві, де протягом останнього десятиліття з'явилися опери, що розсувають межі звичного.

Серед них – «Орестея» **Агати Зубель**, драматична опера для солістів, акторів, хору, ударних та електроніки. Її прем'єра у 2012 році стала подією не лише завдяки музиці, а й завдяки постановці Майї Клечевської – режисера, чия мова сцени вирізняється сміливістю та візуальною насиченістю.

У 2014 році на сцені того ж театру відбулася прем'єра опери-містерії «Мобі Дік» **Еугеніуша Кнапіка** – монументального твору на лібрето поета Кшиштофа Келера, що сплітає біблійні альянзи з філософськими розмислами. Постановка Барбари Висоцької отримала визначення «тотального спектаклю» (Я. Гаврилюка) – настільки повно й сміливо вона охоплювала простір, звук і значення.

Серед помітних імен на мапі сучасної польської опери варто згадати **Олександра Новака**, який представив на сцені Великого театру – Національної опери у Варшаві свій оперний дебют «*Pantomimowy dozwol*» (створений за два роки до прем'єри) у 2010 році (лібрето Анни Конечної). Постановку здійснила режисер Майя Клечевська.

Попри дещо скептичне сприйняття цього дебюту, Новак упевнено продовжив свій оперний пошук. У 2013 році він презентував музичну драму «*Rzeczka Słun*», а вже за два роки – «*Kosmiczna opera*», написану спеціально для Великого театру в Познані. Кульмінацією його сценічної творчості стала постановка 2018 року «*Achat Ili – sestra bogów*» на лібрето Ольги Токарчук у режисурі Пії Партум, що стала однією з найгучніших подій фестивалю «*Sacrum Profanum*».

У 2019 році на фестивалі «Auksodrone» (Польща) відбулася прем'єра музичної драми «*Drach. Drama per musica*» Олександра Новака на лібрето Щепана Твардохи, створеної за мотивами його однойменного роману. «Автор лібрето радикально скоротив» суть свого твору, «звівши сюжет до мінімуму, зосередившись на емоціях кількох героїв-людей і тварин, що з'являються в окремих сценах, пов'язаних між собою таємничою ниткою. Все коментує однойменний, всезнаючий, вічний дух Сілезької землі» [2].

Кожна з трьох частин була представлена в окремий день фестивалю. В лібрето опери були поєднані польська, німецька та сілезька мови, але твір також відзначається експериментальним підходом до музичної форми та інструментування. Композитор зазначає: «Це не стільки опера, скільки музична драма, де головне не сцена, а текст і, звичайно, музика. Навіть інструментарій – струнні плюс клавесин – відсилає до перших музичних драм» [1].

«*Drach*» став першим твором у трилогії Новака і Твардохи, продовженої операми «*Syrena. Melodrama aeterna*» (2020) та «*Pokora. Drama giocoso*» (2021).

Прагнення до експерименту та міжжанрового синтезу відображено в оперній творчості таких композиторів, як Кшиштоф Кніттель, Збігнев Рудзінський, Зигмунт Краузе, Павел Микетин, Олександр Новак, Лешек Можджер.

Прем'єра двохактної опери «*Страшний суд*» композитора **Кшиштофа Кніттеля** на лібрето Мирослава Буйка відбулася 8 листопада 2017 року в Балтійській опері в Гданську.

Твір натхненний історією створення та існування знаменитого триптиха «*Страшний суд*» Ганса Мемлінга, який нині зберігається в Національному музеї в Гданську. Перший акт зосереджений на вигаданій біографії Мемлінга, зокрема на його взаєминах із меценатом Томасо Портінарі, який спонукає художника ввести в картину приховані символи. Другий акт розповідає про подальшу долю картини, її подорожі Європою та вплив на історичні події, включаючи наполеонівські війни, Другу світову війну та радянську окупацію.

До електронних звуків, відтворених з магнітофонної стрічки долучається звучання оркестру, з ефектними партіями ударних,

клавішних та електрогітари. Полістилістичний вимір опери будуватиметься звучаннями середньовічних хоралів, музики ренесансу, бароко та класицизму, рок-музики і цитат з «Марсельези».

Однією з найсильніших сторін вистави стала сценографія Даміана Стирни. У першому акті дія розгортається на тлі рухомих конструкцій, ефектно освітлених і перетворених на площину для відеопроєкцій. Особливо виразного звучання ці візуальні образи набувають у ті моменти, коли автори свідомо уникають буквального трактування та фрагментарної наочності.

У другій частині композиційний акцент зміщується: на передній план виходить глобус – естетичне і символічне ядро сцени, пряма алузія на золоту кулю з «Страшного суду» Ганса Мемлінга [6].

У 2022 році **Кшиштоф Кніттель** створив «альтернативну» (за авторським визначенням) оперу «*Маурицій Беньовський*» для шости голосів, електронних інструментів і перкусії. Прем'єра відбулася 15 травня 2022 року в Центрі культури в Любліні в рамках 17-го Фестивалю традиційної і авангардної музики «KODY».

Лібретист Мацей Войтишко, розповідаючи про роботу над твором, підкреслює, що Маурицій Август Беньовський – це історична постать, в біографії якої є багато невідомих. Отже, вони «разом з Кшиштофом Кніттелем зробили спробу представити глядачам заплутану долю Беньовського, щодо реальності якої ми й самі не маємо жодної впевненості. Саме тому твір називають «альтернативною оперою»» [9]. І далі жартує: «Ті, хто знайомий з науковим терміном «кіт Шредінгера» і трохи менш з науковим поняттям «дезорієнтація kota», давно задаються питанням, чи можна було б дезорієнтувати kota Шредінгера, і якщо так, то до якої міри це його оживило б. Сподіваємося, що альтернативна опера «Маурицій Беньовський» надасть їм, і коту неабиякого натхнення» (переклад з пол. наш – В.Ц.) [9].

Опера ґрунтується на поемі Юліуша Словацького «Беньовський» (1841), яка, у свою чергу, черпає матеріал з життя Мауриція Беньовського – мандрівника XVIII століття, який, серед іншого, очолював експедицію на Мадагаскар і був проголошений тамтешнім королем. Це життя, сповнене пригод і міфів, стало основою для численних літературних та музичних творів.

У «Беньовському» Кшиштоф Кнігтель експериментує: поєднує елементи електронної музики та імпровізації, керуючись прагненням досягти мімезису – вірного відтворення звукової сфери світу, дозволяючи музиці вільно формуватися у його уяві [4].

Серед численних значущих досягнень **Павла Микетина** в царині сучасного композиторського мистецтва особливе місце посідає електронна опера «*Чарівна гора*», прем'єра якої відбулася у 2015 році на Мальтійському фестивалі. Цей твір став результатом співпраці видатних мистецьких індивідуальностей. Лібрето, створене на основі знаменитого роману Томаса Манна, написала Малгожата Сікорська-Міщук; сценографію розробив Мирослав Балка, а режисерську інтерпретацію здійснив Анджей Чира. В цій постановці електронна музика Микетина органічно поєдналася з прохолодною, індустріальною атмосферою сценічного оформлення, надаючи постановці особливого емоційного напруження.

У 2017 році, в межах святкування сторіччя відновлення незалежності Польщі, відбулася прем'єра комічної опери «*Іммануїл Кант*» на музику **Лешека Можджера**, створеної за мотивами однойменної драми Томаса Бернгарда. Постановку у Вроцлавській опері здійснив режисер Єжи Лах, який також виступив автором лібрето.

«Іммануїл Кант» став оперним дебютом Можджера. Твір складається з трьох актів. За сюжетом лібрето Кант постійно перебуває на борту корабля, що мандрує крізь метафоричні океани знання та невизначеності. У взаємодії з іншими пасажирами – уособленнями різноманітних філософських і світоглядних позицій, – у діалогічних та монологічних сценах поступово розкривається глибина його роздумів. Ці сцени творять складну і водночас поетичну драму ідей, у якій музика стає засобом філософського осмислення буття.

Музика Можджера в цій опері залишається в межах традиційної тональності. Цікава деталь, що репрезентує здібність композитора оригінально опрацьовувати цитатний матеріал: у другому акті, під час кульмінації, звучить видозмінена (викривлена) тема вальсу Й. Штрауса «На прекрасному блакитному Дунаї», що символізує перехід від гармонії до хаосу.

Цікавою постаттю в опері є улюблена папуга Канта, яку тримають у завуальованій клітці. Саме через цього папугу – альтер-его філософа – Бернгард передав одну з найважливіших своїх думок: істина повинна відкриватися повільно, інакше вона може нас засліпити.

Опера *«Кудся Захер»* (Qudsja Zaher) **Павла Шиманського** була написана у 2005 році, але її прем'єра відбулася лише у 2013 році, закономірно – на головному оперному майданчику країни, в Національній опері у Варшаві. Лібрето створив документаліст Мацей Дригас, поєднуючи журналістські спостереження з елементами скандинавської міфології, що надає твору глибокого філософського та метафізичного виміру. Режисером постановки виступив Еймунтас Някрошюс, а партію Кудзі виконала Ольга Пасічник, для якої композитор спеціально написав цю роль.

Опера починається шумом морських хвиль і вітру, звуками електронних приладів і двигунів гелікоптера. Доведені до відчаю біженці збираються вчинити колективне самогубство, однак лише молода афганська жінка, Кудся Захер, тоне в морських глибинах. Проте вона не одразу переходить на бік країни мертвих, а опиняється десь поміж світом живих і вічністю.

За життя Кудся намагалася змінити свою долю, тікаючи від війни, переслідувань і геноциду. Страждаючи від злиднів і голоду, вона опинилася на кораблі біженців, який не приймав жоден порт.

В опері три солісти – Кудся (сопрано), Вчитель (актор) і Перевізник (розмовна, електрично трансформована партія).

Дві появи Кудсі (у третій сцені першої та другої дії) мають форму квазіплачів, перша з яких починається розгорнутою вокалізацією. Партія героїні насичена риторичними фігурами, спадаючими мелодичними лініями, гліссандо, шепотом і криками.

Проте ключовим драматичним елементом в опері є залишається плач Астрід із четвертої сцени першої дії. Цей момент є кульмінацією емоційного напруження та підкреслює глибину внутрішнього світу персонажів.

Крізь ридання й голосіння, збудовані на низхідних мелодичних лініях та гострих дисонансних інтервалах (зокрема у три-

голосі), героїня вивільнює свій біль, що знаходить вихід лише у смерті. Плач Кудсі постає не просто емоційною реакцією, а як первісний, майже архетипний жест, у якому кристалізується сутність трагедії. Її мовлення – це переважно монологи, в яких вона то стає оповідачем, то розчиняється у ролі суб'єкта власної оповіді.

Музична мова Астрід фактично тотожна з мовою Кудсі, що викликає в слухача відчуття єдності двох героїнь – як варіацій одного буття. Їхні історії сплітаються в один наратив, де минуле не відділене від теперішнього, і цей зсув часу суголосний з ніцшеанською ідеєю вічного повернення. У цьому сенсі Астрід не є альтер-его Кудсі, а радше її міфологічним відображенням. Її присутність не вторинна – вона складає саму тканину історії Кудсі. Ця єдність виразняється також у згаданих раніше плачах, які складаються в єдину, глибинну й неперервну пісню «розпачу».

У опері Шиманського центр трагедії зміщується з події на оповідь, із вчинку – на стосунок. Її сутність не в дії. Драму існування розгортається не у подіях, а в контекстах, інтонаціях, нашаруваннях сенсів.

У межах цієї поетики межа між дією та коментарем стирається. Лінія Астрід постає не як окремий сюжет, а як резонанс, дзеркальне відлуння долі Кудсі.

Лібрето тяжіє до поетичної надмірності: густі метафори, символічні навантаження, риторичні сплески – усе це створює враження претензійності й утруднює автентичну артикуляцію без ризику фальші. Але саме слово тут не є головним джерелом смислу. Його місце посідає музика – як єдина справжня мова цієї драми, носій значень, що не потребує пояснень, адже говорить безпосередньо з буттям.

Павел Шиманський і Мацей Дригас не прагнули створити документальну оперу – їхній твір існує поза конкретикою часу й простору, занурюючи глядача у метафізичний простір. Звідси – атмосфера пригаслої реальності, понадчасовості, коли історії розчиняються у потоках пам'яті, символів, голосів. Історія Кудсі, яка формує серцевину цієї опери, – не лінійна й не однозначна: вона є одночасно історією двох жіночих втілень і водночас істо-



рією багатьох – тих, що зринають у вигляді епізодів, які озвучує Хор хлопчиків школи Льогсьогу-Мадрув.

Цей Хор – не просто коментатор, а активний формувач простору смислів: саме через його розповіді вибудовується контекст трагедій, у якому поєднуються особисте й колективне, міф і фрагменти реального, забутого. Зіставлення історій Кудзи та Астрід зумовлено спробою окреслити те, що лишається незмінним у людській долі: теми самотності, втрати, згасання, неможливості зупинити плин часу.

Тому опера постає як акт пам'ятання, як мистецький жест. Це твір не про подію, а про відчуття втрати події, її затонулі уламки. Шиманський не ілюструє – він навмисно уникає матеріальної визначеності. Його музика несе не зображення, а відлуння, і це вже – історія про самотність, смерть, про відчай, що не має слів, про пам'ять, яка змагається із забуттям – і, можливо, програє.

Павел Шиманський, подібно до багатьох композиторів сучасної західноєвропейської опери, звертається до глибинних жанрових, тематичних і філософсько-естетичних архетипів, прагнучи надати їм універсального виміру. Його підхід до композиції вирізняється прагненням до синтезу: його опера «Кудся Захер» має ораторіальні риси та елементи розмовної драми, утворюючи своєрідну художню стратегію, що балансує між театром, музикою і словом. Такий метод дозволяє Шиманському не лише переосмислювати традиційні форми, а й занурювати слухача в простір, де архетип перетворюється на живий, емоційно наповнений досвід.

Жанрові гібриди, що з'являються в польській оперній творчості другої половини ХХ та ХХІ столітті, є свідченням активного пошуку нової форми комунікації з публікою – спробою актуалізувати одне з найтрадиційніших і найстабільніших мистецтв. Синкретизм оперного видовища є результатом ретельно продуманого, сучасного творчого процесу, пронизаного усвідомленням традиції.

**Висновки.** Польська опера ХХІ століття постає як багатогранне і динамічне явище, що перебуває у постійному творчому пошуку. Спираючись на традицію, вона водночас активно реагує

на виклики сучасного світу, інтегруючи новітні технології, електронну музику, мультимедійні засоби й філософську проблематику. Завдяки цьому польська опера перетворюється на простір не лише естетичного, а й інтелектуального переживання.

Театральні майданчики, такі як Великий театр – Національна опера у Варшаві, стали осередками інноваційного переосмислення жанру. Здійснені тут постановки Агати Зубель, Еугеніуша Кнапіка, Олександра Новака та Павла Шиманського засвідчують глибину мистецького пошуку, відкритість до жанрового синтезу та актуальність тем, які опера виводить на сцену.

Особливе місце серед новітніх зразків займає поставлена в Варшавській опері «*Кудся Захер*» Павла Шиманського, що поєднує складні поетику та драматургію з новаторськими засобами музичного висловлення. У цьому творі оперний жанр перетворюється на простір метафізичної рефлексії, де звук, слово й образ існують у стані напруженого резонансу.

Таким чином, сучасна польська опера не лише оновлює свою форму, а й розширює межі змісту, відкриваючи нові шляхи комунікації з глядачем. Її потенціал – у здатності говорити про найважливіше мовою, що не потребує перекладу, бо звертається до універсального досвіду людини.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Aleksander Nowak's Drach. Drama per musica Premiered at Poland's Auksodrone Festival. Ос. 01, 2019. URL: [https://www.eamdc.com/news/aleksander-nowaks-drach-dramma-per-musica-premiered-at-the-auksodrone-festival/?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.eamdc.com/news/aleksander-nowaks-drach-dramma-per-musica-premiered-at-the-auksodrone-festival/?utm_source=chatgpt.com)
2. Derkowska A. Operowe laboratorium. Hybrydy gatunkowe w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XX wieku. Toruń : Wydawnictwo Naukowe GRADO – Wydawnictwo Adam Marszałek, 2023. 592 s.
3. Drach. Drama per musica for soloists, harpsichord, strings and looper (2019). Alek Nowak. Composer. URL: [https://www.aleknowak.com/en/music/v/drach-dramma-per-musica-2019?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.aleknowak.com/en/music/v/drach-dramma-per-musica-2019?utm_source=chatgpt.com)
4. Knittel Krzysztof. Encyklopedia. Polski centrum informacji muzycznej. URL: <https://polmic.pl/pl/encyklopedia/osobowe/k/knittel-krzysztof>
5. Marczyński J. Prawda może nas oślepić. «Immanuel Kant». Reż. Jerzy Lach. Opera Wroclawska. URL: <https://e-teatr.pl/immanuel-kant-prawda-moze-nas-oslepic-a246587>

6. Rudziński Ł. Dobre chęci to za mało. O «Sądzie Ostatecznym» w Operze Bałtyckiej. 9 listopada 2017. *Tryjmiasto.pl*. Kultura. URL: <https://www.trojmiasto.pl/kultura/Dobre-checi-to-za-malo-O-Sadzie-Ostatecznym-w-Operze-Baltyckiej-n118307.html>
7. Schneider, H. Opŕira-ballet. *MGG Online*. 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/17312>
8. Sokalska M. Opera w kulturze. Kraków : Wydawnictwo Avalon, 2016. 400 s.
9. Wojtyszko M. O operze alternatywnej „Maurycy Beniowski”. 7.04.2022. 17. *CODES Festival of Traditional and Avant-Garde Music 28 May – 1 June 2025*. URL: <https://kody-festiwal.pl/en/wydarzenia/maurycy-beniowski-alternative-opera/>

### REFERENCES

1. Aleksander Nowak’s Drach. Damma per musica Premiered at Poland’s Auksodrone Festival (2019) URL: [https://www.eamdc.com/news/aleksander-nowaks-drach-damma-per-musica-premiered-at-the-auksodrone-festival/?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.eamdc.com/news/aleksander-nowaks-drach-damma-per-musica-premiered-at-the-auksodrone-festival/?utm_source=chatgpt.com) [in English].
2. Derkowska, A. (2023) Operowe laboratorium. Hybrydy gatunkowe w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XX wieku. Toruń : Wydawnictwo Naukowe GRADO – Wydawnictwo Adam Marszałek. 592. [in Polish].
3. Drach. Damma per musica for soloists, harpsichord, strings and looper (2019). Alek Nowak. Composer. URL: [https://www.aleknowak.com/en/music/v/drach-damma-per-musica-2019?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.aleknowak.com/en/music/v/drach-damma-per-musica-2019?utm_source=chatgpt.com) [in English].
4. Knittel Krzysztof. Encyklopedia. Polski centrum informacji muzycznej. URL: <https://polmic.pl/pl/encyklopedia/osobowe/k/knittel-krzysztof> [in Polish].
5. Marczyński, J. (2017) Prawda może nas osłepić. «Immanuel Kant». Reż. Jerzy Lach. Opera Wroclawska. URL: <https://e-teatr.pl/immanuel-kant-prawda-moze-nas-oslepica-a246587> [in English].
6. Rudziński, Ł. (2017) Dobre chęci to za mało. O «Sądzie Ostatecznym» w Operze Bałtyckiej. *Tryjmiasto.pl*. Kultura. URL: <https://www.trojmiasto.pl/kultura/Dobre-checi-to-za-malo-O-Sadzie-Ostatecznym-w-Operze-Baltyckiej-n118307.html> [in Polish].
7. Schneider, H. (2016), Opŕira-ballet. *MGG Online*. 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/17312> [in German].
8. Sokalska, M. (2016). Opera w kulturze. Kraków: Wydawnictwo Avalon. 400. [in Polish].
9. Wojtyszko M. (2022) O operze alternatywnej „Maurycy Beniowski”. 17. *CODES Festival of Traditional and Avant-Garde Music 28 May – 1 June 2025*. URL: <https://kody-festiwal.pl/en/wydarzenia/maurycy-beniowski-alternative-opera/> [in Polish].

## ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

---

УДК 78.04+781.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-9>

*Олександра Іванівна Самойленко*

*ORCID: 0000-0002-2071-9587*

*доктор мистецтвознавства, професор,  
проректор з наукової роботи*

*Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
al\_sam@ukr.net*

### КАТЕГОРІЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ МЕТАФОРИ ТА ФЕНОМЕН МУЗИЧНОГО ВТІЛЕННЯ СМISЛУ: ОБРІЙ МУЗИЧНОЇ МЕТАФОРОЛОГІЇ

*Мета статті* – репрезентувати зміст та методичні можливості категорії концептуальної метафори у музикознавстві, запропонувати метафорологічний підхід до музичної творчості як художньо-мовного феномена та певної семантичної галузі. *Методологія* роботи визначається поєднанням когнітивно-лінгвістичного, системно-мережевого (глибинно-екологічного), естетико-семіологічного та музично-текстологічного підходів. Використовуються психологічні та стильові оцінки, котрі, разом, утворюють музикознавчий різновид епістемологічного підходу. *Наукова новизна* статті визначається розвитком метафорології як самостійної галузі сучасного музикознавства, що дозволяє уточнювати зміст та призначення, цілеспрямованість смислоутворення у музичному мистецтві, стосовно окремого твору та способу художнього мислення в музиці, у цілому. Чинником новизни постують визначення метафоризації в музиці як єдиного мовно-текстового семіологічного та психологічного механізму, котрий сприяє наслідуванню життєвому людському досвіду, перенесенню – переміщенню смислу через художнє означення. Вперше пропонується визначення двох головних музичних концептуальних метафор в музиці як втілення образів смерті/вічності – безсмерття (нескінченності буття) засобами хоральності у двох її історичних жанрово-стильових іпостасях (монодії та багатоголосся). *Висновки* засвідчують,

© Самойленко О. І., 2024

що метафоричні принципи в музиці базуються на визначенні знакових та значенневих меж як структурно-темпоральних (порядок реалізації у звучанні); асоціативно-текстових музичних, також музично-контекстуальних; логіко-семантичних у співвіднесеності звучання з вербальними визначеннями. Образні музичні та словесні поняття, з одного боку, розділяють суму сприйнятого музичного матеріалу, градують його, з іншого – сприяють інтеграції вражень у цілісний музичний вплив, ведуть до утворення синтезуючого художнього концепту, тобто до запам'ятовування метафоричного досвіду як симультанної смислової фігури.

**Ключові слова:** концептуальна метафора, музична метафорологія, метафоризація, мережеве мислення, музичне смислотворення, смислова концептуальна трансгресія, великі музичні метафори, «світотворча» природа музики, ентимема, хоральність.

*Samoilenko Olexandra Ivanivna, Doctor of Art History, Professor, Vice-Rector for Research of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*  
**Category of conceptual metaphor and the phenomenon of musical embodiment of meaning: horizons of musical metaphorology**

**The purpose** of the article is to represent the content and methodological possibilities of the category of conceptual metaphor in musicology, to offer a metaphorological approach to musical creativity as an artistic-linguistic phenomenon and a certain semantic field. **The methodology** of the work is determined by a combination of cognitive-linguistic, systemic-network (deep-ecological), aesthetic-semiological and musical-textological approaches. Psychological and stylistic assessments are used, which, together, form a musicological variety of the epistemological approach. **The scientific novelty** of the article is determined by the development of metaphorology as an independent branch of modern musicology, which allows to clarify the content and purpose, the purposefulness of meaning formation in musical art, in relation to a separate work and the way of artistic thinking in music, in general. The factor of novelty is the definition of metaphorization in music as a single linguistic-textual semiological and psychological mechanism, which contributes to the imitation of human life experience, the transference - the displacement of meaning through artistic meaning. For the first time, the definition of two main musical conceptual metaphors in music is proposed as the embodiment of images of death/eternity - immortality (infinity of being) by means of chorality in its two historical genre-stylistic hypostases (monody and polyphony). **The conclusions** show that metaphorical principles in music are based on the definition of symbolic and semantic boundaries as structural-temporal (the order of realization in sound); associative-textual musical, also musical-contextual; logical-semantic in the correlation of sound with verbal definitions. Figurative musical and verbal concepts, on the one hand, divide the sum of the perceived musical material, grade it, on the other hand, contribute to the integration of impressions into a holistic musical impact, lead to the formation of a synthesizing artistic concept, that is, to the memorization of metaphorical experience as a simultaneous semantic figure.

**Key words:** conceptual metaphor, musical metaphorology, metaphorization, network thinking, musical meaning formation, semantic conceptual transgression, large musical metaphors, the «world-creating» nature of music, entymeme, chorality.

**Актуальність** теми статті визначається важливістю залучення метафорологічного підходу до пізнавального апарату музикознавства, узагальнити існуючий теоретичний досвід у даному напрямі (метафорологічному) як загально гуманітарному, виявити практичну доцільність категорії концептуальної метафори стосовно культурної дійсності та психології сучасної особистості, також щодо аналітичних семіологічних завдань музикознавства, відповідно до музичнотворчої практики та існування музичного мистецтва за власними правилами та канонами. Особливо суттєвим видається залучення поняття концептуальної метафори заради прояснення природи музичних смислів, тобто процесу смислоутворення в музиці, котрий має значний ступінь автономії, разом з цим виявляє потужну сугестію музичних звучань та образів. Визначення образно-сміслового змісту музичного твору, смисло-виразової (семантичної) функції музично-текстового прийому завжди постає досить складним завданням для музикознавчого дискурсу, котрий має власні ресурси метафоризації – словесного визначення смислового потенціалу музичного твору, музичних засобів, музичного діяння тощо. Музичні та музикознавчі метафори надзвичайно тісно пов'язані між собою, можна навіть стверджувати, що вони мають спільні засади, передумови метафоризації, прагнуть спільної мети – втілення та розуміння смислу в музиці, знайдення відповідних до «істини смислу» музичних та вербальних «імен». Для сучасного музикознавства метафорологічний підхід є цілком інноваційним, але у світовій гуманітаристиці існують достатньо розвинені теоретичні підходи, котрі дозволяють розвивати вчення про метафоричне мислення убік мистецької сфери [9–18].

**Мета статті** – репрезентувати зміст та методичні можливості категорії концептуальної метафори у музикознавстві, запропонувати метафорологічний підхід до музичної творчості як художньо-мовного феномена та певної семантичної галузі.

**Виклад основного змісту.** Починаючи з «Поетики» та «Риторики» Аристотеля [1–2], під метафорою, як, насамперед, фігурою словесного мовлення, прийнято вбачати додання до однієї

речі імені іншої, тобто перенос найменування, що приводить до деякого паралелізму, водночас взаємозаміни явищ та назв. Відразу відкривається особлива повчальність та пізнавальна користь метафори, оскільки вона сприяє швидкості та точності в отриманні інформації, організує оцінні зв'язки між дійсністю та розумом людини, завжди виступає інструментом усвідомлення. Метафоричні вислови мовби скорочують відстань між розумом, що пізнає, та річчю, що пізнається, причому пізнається не лише ззовні, а за сутністю, за головним призначенням.

Здатність метафори проявляти та уточнювати смисл буття через мову (мовлення) послужила виокремленню *когнітивної метафорології*, котра, спираючись на звичаєвий досвід людського спілкування, виявила широку мисленнєву природу метафор-концептів, котрі фіксують найбільш відповідальні відношення людини з зовнішнім світом, важливі для особистості способи формування пізнавальних оцінок.

З позиції Ф. Ніцше, немає жодного реального виразу чи реального знання без застосування метафори, але й тут ще залишається деякий простір для існування ілюзій, тобто потребуються критерії встановлення істинності, доведення справжності (автентичності) пізнавальної оцінки. На думку філософа, найбільш звичні метафори можуть поставати мірилом істинності для рідкісних, тому якість звичності, сталості є досить суттєвим показником для звичаєвого знання. Адже воно є нічим іншим, як роботою з улюбленими метафорами, наслідуванням яке не повинно більше вважатися наслідуванням; «...армія метафор, метонімії і антропоморфізмів, що рухається, ...сума людських відносин, які були поетично і риторично сублімовані, переставлені і прикрашені постійним використанням. Люди ж їх вважають твердою, канонічною та неминучою реальністю. Істина – це ілюзія, про ілюзорну природу якої всі забули, це метафори, які багато використовувалися, зіпсувалися, втратили свій відбиток і тепер більше походять на простий метал, аніж на монету» [5, с. 398].

Відносини, що породжують метафори, найбільш притаманні естетичному плану людського буття, вірніше скеровуються ним, навіть в ужитковому плані, як стосунки між суб'єктом

і об'єктом, при цьому тяжіння людини до створення метафор має своє коріння й головне виправдання у міфології та мистецтві, коли людина ламає «величезну будову понять», «розкидає уламки, іронічно збирає їх знову, з'єднуючи по парах найбільш чуже і розділяючи найбільш споріднене; цим вона показує, що нею керують не поняття, а інтуїція», не раціональні потреби, а почуття. Таким чином, естетичне за природою метафоричне пізнання не піддається верифікації [5, с. 401–405], тому воно залишається за межами суто раціонально-логічного пояснення, але зобов'язує до вивчення специфічних механізмів людського мислення як цілісного феномена, як холистичного процесу.

Значаючи, що мислення в основі своїй є процесом утворення конекцій, реляцій та порівнянь-уподібнень, можна вважати основними передумовами вивчення метафор, як мовного явища, розвиток положень про її ментальний характер (онтологічний аспект) та пізнавальний потенціал (епістемологічний аспект). Це дозволяє вказувати на специфічний поняттєвий характер метафоричних висловлень, когнітивних утворень, виокремлювати явище концептуальної метафори. Саме зв'язок метафори та концепту – процесу концептуалізації – стає провідним у загальній теорії метафори, сприяючи їй ще більшому розширенню та підсиленню її психологічних та епістемологічних компонентів.

Одним з принципових положень постає те, що концептуальні метафори «є невід'ємною частиною культурної парадигми носіїв мови» [14, с. 210], укорінені у свідомості людей і настільки звичні, що нерідко не усвідомлюються як метафори. Стаючи автономною та інтегруючою, міждисциплінарною, водночас, категорія концептуальної метафори передбачає поняття ментального простору – навіть різноманітних ментальних просторів, що мають пересікатися, взаємодіяти між собою.

Запропонована Дж. Лакоффом та його однодумцями типологія функціонального призначення та змістових складових метафор, з використанням деяких специфічних термінів, дозволяє виявляти, що саме у цьому аспекті концептуальні метафори специфікуються та розділяються на три основні групи: структурні,



онтологічні й орієнтаційні [17]. Причому у структурних метафорах когнітивна топологія сфери-мішені (цільового домена, імені-символу певної сфери значень) є моделлю для осмислення сфери-постулату (аксіоматичного «твердження»); онтологічні метафори категоризують абстрактні сутності шляхом окреслення їх меж у часі та просторі; орієнтаційні метафори відбивають опозиції, у яких зафіксований, переважно, людський досвід просторової орієнтації у світі.

Певна зворотність метафоротворення, як пізнавального процесу, зумовлюється тим, що доводиться повертатися від сфери мішені до «вихідного матеріалу» для порівняння, покопирсатися в пам'яті, у свідомості, у попередньому досвіді, тому це завжди самодіалог свідомості, по-перше, активація минулого досвіду заради майбутнього, по-друге. Цей пізнавально-оцінний ментальний активний рух є сутністю метафоризації, що приводить до конкретизації взаємодії цільового та вихідного концептів або доменів [4; 17–18].

Відтак концептуальна метафора – це не «скорочене порівняння», не один зі способів прикраси мовлення й навіть не властивість слів і мови в цілому. В уявленні сучасної когнітології, це одна з основних ментальних операцій, спосіб пізнання як структурування й пояснення навколишнього. Тому метафора проникає в повсякденне життя, причому не тільки в мову, але й у мислення й дію, а людська повсякденна понятійна система, мова, якою люди думають та на засадах якої діють, є по суті своєю метафоричною.

Дж. Лакофф наполягав на розмежуванні метафоричного висловлення та концептуальної метафори, підкреслюючи, що «локус метафори – у думці, а не в мові» [14, с. 203]. За його спостереженнями, в основі метафоризації лежить процес взаємодії між структурами знань (фреймами й сценаріями) двох концептуальних доменів – сфери-джерела (source domain) і сфери-мішені (target domain). У результаті метафоричної проєкції (metaphorical mapping) зі сфери-джерела до сфери-мішені, також взаємодії людини з навколишнім світом, елементи сфери-джерела структурують менш пізнану концептуальну сферу-мішень, що становить сутність когнітивного потенціалу метафори.

Дж. Лакофф вважав також, що перенос значень, як головний механізм метафоротворення, сприяє утворенню головних концептуальних вузлів, скорочуючи відстань між пізнавальними об'єктами та сприяючи швидкості пересування між ними. Такий підхід дозволив не лише розширити сфери існування метафори, зокрема не лише у мові (мовленні) але й у культурному досвіді та свідомості з її мисленнєвими механізмами, але й створити засади окремої наукової дисципліни – *метафорології*.

Твердження про те, що концептуальні метафори охоплюють усю сферу людського досвіду й мають значимий когнітивний потенціал, на сьогоднішній момент підкріплюється численними дослідженнями концептуальної метафори, що охоплюють практично більшість сфер людської діяльності. Ще один напрямок розвитку названої теорії – це звертання до метафоричного потенціалу невербальних семіотичних систем, включаючи креслізовані тексти.

Отже, метафора не є самоціллю та не діє поодинокю. Її призначення, у цілому, інструментально-прикладне, повштохове. До того ж вона діє в оточенні інших фаз/способів мислення та вираження-експлікації результатів думки, разом з таким явищами, як образ, метонімія, символ, взагалі знакова форма. У даній низці епіфеноменів вона по-різному проявляє себе в різних сферах діяльності, насамперед у звичаєвій, науковій та художній.

*Мова метафор* – засіб додання «реальності нерозуміння», подолання розривів у мові, тексті, свідомості, бутті, тобто «подолання непереборного», «стрибок через прірву», від «нестерпної порожнечі» до «бажаної свободи», «вільного простору» (і це вже само собою низка метафор...). Епістемічні метафори встановлюють мости між планами буття (планами свідомості), дозволяючи розуміти метафори як засіб (шлях) пізнавальної трангресії, що сприяє системним змінам; концептуальні метафори здійснюють трангресію у відношенні до дійсності (умовного навколишнього); епістемічні метафори – у відношенні до свідомості (умовної психологічної реальності) В основі концептуальних метафор – дві головні форми концептуальних доменів: *вихідний домен* – концептуальний домен, в якому усталюються метафо-

ричні вислови. *Цільовий домен* – концептуальний домен, який ми намагаємося зрозуміти. Звідси й необхідність *манування*, що постає систематичним набором відповідностей (конекцій), які існують між складовими елементами вихідного і ментального простору. Багато елементів цільової концепції надходять з джерельних доменів.

Ми особливо цінуємо метафорологію за введення поняття про ментальний простір, що саме по собі також є метафорою, до того ж «змішаною», орієнтаційно-онтологічною, що веде далі, до поняття про семантичні простори/сфери та призначення свідомості, і ще далі – до вивчення концептуалізації як сумісного мисленнєво-творчого процесу.

Акт метафоричної творчості лежить в основі багатьох семантичних процесів – розвитку синонімічних засобів, появи нових значень і їх нюансів, створення полісемії, розвитку систем термінології й емоційно-експресивної лексики. Без метафори не існувало б семантики «невидимих світів» (внутрішнього життя людини), зони вторинних предикатів, тобто предикатів, що характеризують абстрактні поняття.

На противагу дискурсивному мисленню, метафоричне «освоєння світу» (тобто міфологічне і мовне, у тому числі художньо-мовне) має зворотну спрямованість: воно зводить концепт до крапки, єдиного фокусу. «Якщо дискурсивне мислення екстенсивне, то міфологічна і мовна концептуалізація дійсності інтенсивна; якщо для першого характерний кількісний параметр, то для двох інших – якісний», а це означає суб'єктивовано-смісловий, ціннісний...; ...як би не різнилися за змістом міф і мова, їм обом, виявляється, властива та сама концептуальна форма. Цю форму можна коротко позначити як метафоричне мислення: ми повинні виходити із сутності й змісту метафори, якщо прагнемо зрозуміти, з одного боку, єдність і, з іншого боку, відмінність міфологічного і мовного світу» [11, с. 70].

Тому ми визначаємо метафоризацію та метафору як: (метафоризацію) – єдиний мовно-текстовий семіологічний та психологічний механізм; за Аристотелем це – спосіб наслідування життя, перенесення, переміщення, зміщення смислу через озна-

чення (метафору) – утворювану та подолану смислової дистанції (досвід розуміння) між двома пізнавальними об'єктами, стрибок у невідоме зрозуміле від відомого незрозумілого.

Разом ці два явища сприяють заповненню лакун у пізнанні, привласненню буття (завжди з ефектом трансгресії) за допомогою семіотичних засобів. Тобто метафора – це робота або створення рівняння (щодо нашої свідомості) з двома невизначеностями – як шлях до ясності. *Музика надає цей ефект вповні системно, але яким чином?*

Провідні категорії метафорології, що постають важливими для вивчення способів музичного мислення, тобто матерії музики, можна представити наступним чином: ментальний простір, «змішаний» ментальний простір, «семантика невидимих світів», метафоричне мислення, метафори життя, метафори свідомості, фундаментальні «великі» метафори, метонімія та символ, концептуальні домени, концептуалізація, епістемічні метафори, апперцептивний метафоричний «слід», асоціативний механізм. Особливу роль відіграє *ентимема* – скорочена (елімінована) знаково-поняттєва (смислова) конструкція, що прирощує активність метафоричного переносу – і все це задля підвищення ефективності музичного мовлення (діяння).

Е. Маккормак відзначав, що надзвичайна складність метафори як деякого пізнавального процесу пов'язана з тим, що вона одержує мовне вираження в певному культурному контексті за допомогою втіленої свідомості (розуму), описуючи метафору як еволюційний пізнавальний процес, що поєднує мозок, розум і культуру в їх творенні мови [4; 18].

Критерії вивчення (аналізу) метафоричного змісту – техніки метафоризації (смислової концептуальної трансгресії), спираються на три умовно-текстові рівні, у зв'язку з трьома основними видами метафор:

рівень 1: поверхнева мова – зовнішня форма (структурні метафори);

рівень 2: семантика і синтаксис (орієнтаційні метафори);

рівень 3: напрями пізнання, *інвертизація смислів* (онтологічні метафори).

Ці ієрархічні рівні можуть також розглядатися як евристичні механізми, що сприяють розумінню когнітивного процесу, як *метафорологічного*, тобто і як типу свідомості, *художньої* зокрема.

Концептуальні метафори в музиці можуть розглядатися як цілісна «мережева концептуалізація», що веде від музики до життя, й зворотно, передбачає певну ієрархію рівнів метафоризації, що потребують найменування, тобто провокують вже й до музикознавчого метафоричного мовлення.

Перехід до «великих» музичних метафор передбачає проходження через низку музикознавчих метафор, серед яких опорними постають:

звукова дійсність – смислова реальність музики, музичне мислення – музичний смисл – музичний час, психологічний час, прекрасне (мистецтво як прекрасне), історична свідомість, світ форм, внутрішня форма свідомості (мислення, думки, почуття, ідеї), вічні образи, «відсутня структура», складність – простота; «павутиння життя», семантична мережа (нейросемантична мережа), «жива система» тощо. Вже самі по собі дані *музикознавчі* метафори засвідчують той факт, що від наших уявлень про свідомість залежить наша концепція світу, а вона, у свою чергу, визначає наші мораль, політику, мистецтво. Тому і виходить, якщо використовувати слова Х. Ортегі-І-Гассета, що весь «величезний будинок Всесвіту, сповнений життям, базується на крихтному й повітряному тільці метафори». Як зазначає вчений, «...для людини старожитності відносини між суб'єктом і сприйманим ним об'єктом аналогічні відносинам між двома фізичними предметами, один з яких при зіткненні з іншим залишає на ньому свій відбиток» [6, с. 68]. Першою значною (великою) метафорою в історичному бутті людини він вважає *метафору печатки*, що залишає на восковій поверхні свій делікатний відбиток, укоренилася у свідомості еллінів і визначила на багато століть розвиток філософських ідей, означає явище усвідомлення – як відбиток дійсного життя у свідомості людини.

У Новий час на зміну метафорі печатки й воскової дощечки приходять метафора сосуду та його вмісту, що передбачає уяв-

лення про іманентні мисленнєві об'єкти, що не потрапляють у свідомість ззовні, але містяться в ній самій; це ідеї різного обсягу та призначення [6, с. 68–70]. Ці дві *великі метафори, на нашу думку*, можуть перероблятися у пластичність музичної пам'яті та творчо-уявлювану імаджинарну роботу музичної свідомості – воскова дощечка (поверхня) та посудина-джерело (ємність) «розшифровуються» як первинне та вторинне, прикладне та абсолютне, постаючи вихідним критерієм у вивченні метафоричності музичної матерії.

Внутрішня або вторинна метафоризація в музиці, як перенос значень *всередині музичного тексту*, сама по собі є концептуальним процесом. Він допускає спробу класифікації на структурно-композиційні, семантико-синтактичні, орієнтаційні та онтологічні або естетично-пуристські (смісло-абстраговані) метафори, так само і поняття інтра- та екстралінгвістичних засобів метафоризації, низку понять про первинні та вторинні, цільові та зворотні, розширені та «ентимемні» метафори. В усіх випадках метафоризації музичного матеріалу визначальним є зв'язок смислу та мовного прийому через текстове уподібнення-розрізнення, образну деривацію

Критерії визначення музичних метафор передбачають спираючі на мовно-текстове іманентне походження; структурність, тобто наявність чітких меж та відмінних ознак, повторюваність; передачу, перенос через різні жанрові та стильові межі, достатню тривалість існування; достатню конкретну вихідну семантичну функцію, тобто знаковість та значущість; певну «фреймовість».

Дві музичні концептуальні метафори, що відповідають розумінню дії свідомості, за Х. Ортегою-І-Гассетом та відповідають головному онтологічному завданню музики як метафори прекрасного та цілісного гармонійного існування (концепція, до якої музика весь час повертається) – це знаходження поблизу смерті – та – перебування у вічності. Це навіть не темпоральні, часові, а *метатемпоральні надчасові*, глибинно-екологічні метафори, як два концептуальні вузли у «павутинні життя» (Ф. Капра [3]).

Перша зумовлюється монодійною (лінійно-мелодійною) формулою (словесно-музичною), яскравим прикладом якої

постає секвенція *Dies irae*, інша – утворюється вертикально-гармонійною просторовою сферою хоральності як суто музичною, звучною. Історичне концептуальне картування (мапування) виявляє їх системну взаємодію у мережі музичних образів – як у текстологічній або метафорологічній мережі музики.

Простежування еволюції «структурної формули» *Dies irae* з її музичного боку і «синтактичної формули» хоральності означає поетапне висвітлення тих структурних та образних властивостей, що набуваються ними при переносах з одного тексту до іншого. Дані «вихідні» музичні концепти (іманентні музичні узагальнюючі смисли) у процесі деривації представляють увесь історичний шлях європейської професійної музики Нового часу й зустрічаються один з одним як у текстовому, так і в смислово-відношеннях.

Усередині еволюції *Dies irae* визрівають різні значення секвенції, що узагальнюють попередні, здійснюючи метафоричне розширення та розщеплення, водночас претендуючи на *символічне узагальнення*, від сприйняття смерті як прилучення до трансценденції, вищого інобуття – до «знаку» *безсмертя*, що відбувається з залученням до сфери ораторіальності, ототожнюючись з *хоральним типом виразності*.

Суперечливе призначення хоральності, як деякого семантичного поля та макрозаку музики, повною мірою відкривається у творчості А. Онеггера, зокрема у циклі його Третьої симфонії, стосовно якої сам автор зазначав, що його симфонія є драмою, у якій відіграють у дійсності або символічно три діючі особи: Горе, Щастя, Людина. В частині, що була найменована *Dies irae*, він прагнув виразити жах, водночас велич нещадно переслідуваних поколінь людей, втілити колективний образ народу, що страждає.

Головна партія (перша тема) П'ятої симфонії А. Онеггера традиційно визначається як метафора-концепт соціального нещастя, «тема» колективного страждання. З боку естетичного відношення дане визначення мотивоване сприйняттям звучання як вираження трагічного досвіду – недосяжності ідеалу (шуканого змісту) і, у зв'язку із цим, руйнування, загибелі кращих

помислів, надій. Надані самим композитором «імена» – метафоричні назви провідних музичних образів-концептів свідчать про те, що смислові інтенції музичного звучання, котрі мають головне естетичне призначення, є важливим чинником і, одночасно, таємним завданням музичного впливу. Вони вказують на смислові першоджерела, водночас про цільові концепти музичної композиції. Їх визначення завжди певною мірою умовні й викликають необхідність аргументації, обговорення, підтвердження – з боку композиційно-структурних прийомів, іманентної логіки музичної форми.

Тому композиторське слово, зокрема як програмна назва, несе важливі концепційні настанови, що дозволяють спрямовувати смислові оцінки, сприйняття у цілому у правильне художньо-психологічне русло. Водночас вони є результативним концептом, тобто тою вторинною метафоризацією, котра необхідна самому автору для усвідомлення здійсненого руху, долання образної дистанції між прийомом та образом.

Від симфонічної творчості А. Онегера бере початок *найбільш ускладнений структурний та радикально змінений у семантичному профілі* вимір хоральності, що буде підтриманим у творчості К. Пендерецького, а саме: сонорно-сонористична виразність хорального прообразу, його тотальна інтонаційна висотно-ритмічна континуумність і гранична динамічність, що відкриває і новий тип (сонорно-артикуляційний) парадоксальної оркестрової ораторіальності.

Показовою щодо цього стає ораторія К. Пендерецького «Dies irae». Польський композитор, з одного боку, «вертається» до ідеї судного дня як словесно-поетичної, тобто буквально реалізованої, символізованої за допомогою словесного тексту; до того ж він підкоряє цій ідеї всю тричастинну композицію, робить її заголовною. З іншого боку, він гранично відсуває композиційне розв'язання і структурні прийоми від прообразу, зазначеного в заголовку, використовує секвенційний мотив саме як загальну ідею, що дозволяє йти по шляху нічим не обмеженого стилістичного синтезу.

Як дійсно «велика метафора», відповідна до суттєвої, значної естетичної мети, тому важлива для музикознавчого визначення,



хоральне звучання, розуміння хоральності та її текстового втілення передаються до поетики *Кайї Сааріахо*, так само, між іншим, як і формула Дня гніву, тобто думка про смерть, знаходження на межі...

Відтак еволюція *Dies irae* включає зближення з хоральністю, яка від найбільш типової в післябахівській музиці гармонійної формульності, тобто від опори на гармонійну єдність голосів, консонантний характер співзвуч, пріоритет вертикальних інтонаційних зв'язків рухається убік сонорного (сонорно-сонористичного) переосмислення.

Хоральність має й більш істотні відмінності від монодичної формульності секвенції, оскільки не обмежується у своєму історичному становленні грегорианським монодичним типом викладу, навпаки, навіть «йде» від нього до нової «знаковості» протестантського хоралу, тобто до нових стилістичних можливостей гомофонно-гармонійної традиції. Але важливіше всього те, що *хоральність еволюціонує як концепт, тобто як прийом та смислова величина водночас*.

Дві великі метафори в музиці актуалізують зіставлення монодії та багатоголосся (хорового та оркестрового), породжують (авторські) метафори *Dies irae* та хоральності (хорального звучання) в опозиційній персоналізованій концептуальній сфері симфоній А. Онеггера (Горе – людина; щастя – людина) та в деперсоналізованій «природній» сфері образів К. Сааріахо, наділених авторськими програмними іменами ((Істинний вогонь – Істинне почуття – Істинне світло – З кристалу, інші)).

Кайя Сааріахо створює метафори почуття, руху, стихій води та вогню, повітря, занурення у транс, власного ментального простору – інтралінгвістичними темброво-динамічними засобами, також використовуючи квазіхоральні звучання для створення метафори безмежного космічного простору, але як простору свідомості, що транgresує, перетинаючи межі дійсного.

Можна стверджувати, що метафори життя та метафори свідомості в музичному тексті творів Сааріаховиявляють дивовижну «мережеву» взаємодію; музика *інвертує* дійсність людини, через усвідомлення, але й через безпосереднє сприйняття-відбиття, інтуїтивно-відчуттєво, через дотик (*sensation, touch*).

*Інструментальність (знаряддя) метафоричності* в музиці виражається, здійснюється на мовно-текстовому рівні, дозволяє поєднувати структурний та семантичний й онто-естетичний підходи, виправдовуючи музикознавчу метафорологію, тобто категоризацію музикознавчого поняття – убік прийому та убік смислу. Дві великі *цілісно-мережеві* метафори в музиці – рух-подолання та єднання-охоплення як саме *предикативні функції*, реалізують-репрезентують дві головні мовні якості – мелодійність та гармонію, як час та простір в музиці. З них виростають усі інші...

Можемо зауважити, що **наукова новизна** статті визначається саме тим, що вона дозволяє уточнювати зміст та призначення смислоутворення у музичному мистецтві, стосовно окремого твору та способу художнього мислення в музиці, у цілому. Чинником новизни постує визначення метафоризації в музиці як єдиного мовно-текстового семіологічного та психологічного механізму, котрий сприяє наслідуванню життєвому людському досвіду, перенесенню – переміщенню смислу через художнє означення.

**Висновки.** Підсумовуючи, передумовою вивчення музичних метафор (при їх аналітичному вилученні) ми можемо вважати виявлення (визначення) «означення значень» – способів знакової фіксації в музиці, тим самим встановлюючи текстовий семантичний підхід до музичної поезики.

Безпосередньо метафоричні принципи виявляються як «пояснення» знакових та значенневих меж у музиці як структурно-темпоральних (порядок реалізації у звучанні), асоціативно-текстових музичних, також музично-контекстуальних, логіко-семантичних у співвіднесеності звучання з вербальними визначеннями, своєрідними поняттями – «дзеркалами» образних структур, що виражає концептуальний досвід музики.

Дані образні, музичні та словесні, поняття, з одного боку, розділяють суму сприйнятого музичного матеріалу, так сказати, градуують його, з іншого боку – сприяють інтеграції вражень у цілісний музичний вплив, ведуть до утворення синтезуючого образу – поняття, тобто до запам'ятовування метафоричного досвіду як симультанної смислової фігури, що передбачає,

однак, певний просторовий обсяг у свідомості, мережу вражень та оцінок, у тому числі музикознавчих.

Інвертація досвіду пізнання та усвідомлення в музиці також сприяє формуванню іманентних (інтралінгвістичних) музичних метафор, що постають автономними реаліями музики. Звідси – самостійна «світотворча» природа музики, коли не світ (культура) створює музику, а вона творить їх – за своїми образом й подобою, але подвоюючи, метафоричним шляхом, дві провідні сфери людського буття – щоденно-буденну, поблизу людей, і міфологічну надчасову, «поблизу бога»...

Сьогодні актуальну метафорологічну пізнавальну парадигму музикознавства варто іменувати *холістичним світоглядом*, тобто поглядом на світ як на єдине ціле, а не як на зібрання розрізнених частин. Її також можна назвати «мережевим» поглядом, якщо термін «мережевий» використовувати в набагато більш широкому й глибокому змісті, з екологічним усвідомленням, тобто визнанням природної взаємозалежності усіх феноменів буття, того, що індивіди й члени суспільства включені в циклічні процеси природи й в остаточному підсумку залежні від них

«Коли поняття людського духу розуміється як тип свідомості, при якому індивід відчуває свою приналежність до безперервності, до всеосяжного космосу, стає ясно, що екологічне усвідомлення духовне у своїй найглибшій суті. ...Зустрічаючись із живими системами – організмами, частинами організмів або співтовариствами організмів, – ми можемо помітити, що всі їх компоненти об'єднані між собою по мережному принципу. Оглядаючи життя, ми завжди бачимо мережі» [4, с. 11–12; 18; 78].

Охоплюючи поглядом музичну дійсність та досвід музикознавчого пізнання, ми знаходимо глибинні взаємозумовлені структурно-семантичні та логіко-дискурсивні зв'язки, мережу концептів та єдність («хоральне злиття» – за метафоричним визначенням, що йде від музики до життя) смислів. Для їх пояснення та розуміння і є необхідним метафорологічний підхід.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аристотель. Поэтика. Л., 1927. 124 с.
2. Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2005. С. 5–165.

3. Капра Ф. Паутина жизни. Новое научное понимание живых систем / пер. с англ. К.: «София»; М.: «София», 2003. 336 с.
4. МакКормак Э. Когнитивная теория метафоры. *Теория метафоры*. М., 1990. С. 358–386.
5. Ницше Ф. Об истине и лжи во вненравственном смысле (1873). Ф. Ницше. *Полн. собр. соч.*, т. 1. М., 1912. С. 304–410.
6. Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры. *Теория метафоры: Сборник* / пер. с англ., фр., нем., польск. Яз. М.: Прогресс, 1990. С. 68–82.
7. Ричардс А. Философия риторики. *Теория метафоры*. М., 1990. С. 44–67.
8. Теория метафоры: Сб. / пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. М., 1990. 512 с.
9. Black M. Models and Metaphor. *Studies in Language and Philosophy*. Ithaca–London, Cornell University Press, 1962. P. 25–47.
10. Cassirer E. Die Philosophie der Symbolischen Formen. Bd. 1–3. Berlin, 1923–1929.
11. Cassirer E. Die Kraft der Metapher. *Sprache und Mythe*. Leipzig-Berlin, 1925. S. 68–80.
12. Davidon D. What Metaphors Mean. *Critical Inquiry*. 1978, № 5. P. 31–47.
13. Drulak P. Metaphors and Creativity in International Politics. Discourse Politics Identity. URL: [www.lancaster.ac.uk/ias/researchgroups/dpi/docs/dpi-wp3-2005-drulak.doc](http://www.lancaster.ac.uk/ias/researchgroups/dpi/docs/dpi-wp3-2005-drulak.doc) – 2005.
14. Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor. *Metaphor and Thought*. / ed. A. Ortony. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
15. Lakoff G. The Invariance Hypothesis: Is Abstract Reason Based on Image Schemata? *Cognitive Linguistics*. 1990. Vol. 1 (1).
16. Lakoff G. Metaphor and War. The Metaphor System Used to Justify War in the Gulf. URL: <http://metaphor.uoregon.edu/lakoff-1.htm> – 1991.
17. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live by*. Chicago, 1980. 193 p.
18. MacCormac Earl R. *A Cognitive Theory of Metaphor*. MIT Press, Cambridge, Mass., 1990. 254 p.

#### REFERENCES

1. Aristotle. (1927). *Poetics*. L. [in Russian].
2. Aristotle. *Rhetoric*. *Poetics*. (2005). М.: Labyrinth. P. 5–165 [in Russian].
3. Capra, F. (2003). *The Web of Life. A New Scientific Understanding of Living Systems* / trans. from English. К.: “Sofia”; М.: “Sofia” [in Russian].
4. McCormack, E. (1990). The Cognitive Theory of Metaphor. *Theory of Metaphor*. М. P. 358–386 [in Russian].
5. Nietzsche, F. (1912). On Truth and Falsehood in a Non-Moral Sense (1873). *F. Nietzsche. Complete Works*, Vol. 1. М. P. 304–410 [in Russian].

6. Ortega-Y-Gasset, X. (1990). Two great metaphors. *Theory of metaphor: Collection* / trans. from English, French, German, Polish. Language M.: Progress. P. 68–82 [in Russian].

7. Richards, A. (1990). Philosophy of Rhetoric. *Metaphor theory*. M. P. 44–67 [in Russian].

8. Theory of metaphor: Col. (1990) / per. from English, French, German, Spanish, Polish. language M. [in Russian].

9. Black, M. (1962). Models and Metaphor. *Studies in Language and Philosophy*. Ithaca–London, Cornell University Press. P. 25–47 [in English].

10. Cassirer, E. (1923-1929). Die Philosophie der Symbolischen Formen. Bd. 1–3. Berlin [in English].

11. Cassirer, E. (1925). Die Kraft der Metapher. *Sprache und Mythe*. Leipzig-Berlin. S. 68–80 [in German].

12. Davidson, D. (1978). What Metaphors Mean. *Critical Inquiry*. № 5. P. 31–47 [in English].

13. Drulak, P. (2005). Metaphors and Creativity in International Politics. Discourse Politics Identiy. URL: [www.lancaster.ac.uk/ias/researchgroups/dpi/docs/dpi-wp3-2005-drulak.doc](http://www.lancaster.ac.uk/ias/researchgroups/dpi/docs/dpi-wp3-2005-drulak.doc) [in English].

14. Lakoff, G. (1993). The Contemporary Theory of Metaphor. *Metaphor and Thought*. / ed. A. Ortony. Cambridge: Cambridge University Press [in English].

15. Lakoff, G. (1990). The Invariance Hypothesis: Is Abstract Reason Based on Image Schemata? *Cognitive Linguistics*. 1990. Vol. 1 (1) [in English].

16. Lakoff, G. (1991). Metaphor and War. The Metaphor System Used to Justify War in the Gulf. URL: <http://metaphor.uoregon.edu/lakoff-1.htm> [in English].

17. Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live by*. Chicago [in English]

18. MacCormac, Earl R. (1990). *A Cognitive Theory of Metaphor*. MIT Press, Cambridge, Mass. [in English].

УДК 78.01:781.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-10>**Оксана Олександрівна Александрова**

ORCID: 0000-0001-5106-8644

доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри теорії музикиХарківського національного університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського  
[aleksoks71@gmail.com](mailto:aleksoks71@gmail.com)**Олександра Олександрівна Шара**

ORCID: 0009-0007-7753-2303

аспірант, викладач кафедри теорії музики

Харківського національного університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського  
[sharafilatova@gmail.com](mailto:sharafilatova@gmail.com)

## НАРАТИВ І МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ: ПАРАМЕТРИ ВЗАЄМОДІЇ

**Мета роботи** — дослідити розвиток вітчизняних і зарубіжних концепцій музичної драматургії та музичного наративу задля виявлення параметрів їх взаємодії. **Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю осмислення змін у музикознавчих поняттях, викликаних міждисциплінарними процесами та впливом літературознавчих категорій на аналіз музичних творів. Сучасне музичне мистецтво ХХ–ХХІ століть демонструє тяжіння до міждисциплінарних зв'язків, що зумовлює трансформацію усталених термінів та категорій, зокрема понять «драматургія» і «нратив». **Методологія дослідження** спирається на комбінування методів узагальнення та систематизації інформації, а також на компаративний метод. У роботі здійснено огляд та аналіз вітчизняних і зарубіжних музикознавчих джерел щодо визначення понять музичної драматургії та музичного наративу, простежено їхні історичні трансформації та теоретичні засади. Досліджено особливості адаптації цих термінів до специфіки музичного мистецтва. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні нового погляду на співвідношення концепцій наративу та драматургії в музичному мистецтві. У висновках зазначається, що у процесі адаптації літературознавчих термінів до музикознавчих категорій відбулося зближення термінів музичної драматургії та музичного наративу; обидві категорії ґрунтуються на понятті події, що є ключовим як для літературного наративу, так і для драматургії. Водночас у музичному мистецтві вони трансформуються у специфічні

© Александрова О. О., Шара О. О., 2024

категорії, які відображають процесуальність музичної форми та її здатність до розвитку. Результати дослідження свідчать про значний потенціал подальшого розвитку музичної наратології у вітчизняному музикознавстві. Запозичення даної концепції може стати основою для нових методологічних підходів до аналізу музичних творів. Подальший розвиток цього напрямку дозволить уточнити межі музичного наративу та музичної драматургії, сприяти глибшому розумінню художньої структури музичних творів та їхнього семантичного наповнення.

**Ключові слова:** музична наратологія, музична драматургія, концепт, наратив, музична семіотика, методи музичного аналізу.

*Aleksandrova Oksana Oleksandrivna, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Music Theory of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;*

*Shara Oleksandra Oleksandrivna, Postgraduate Student, Lecturer at the Department of Music Theory Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts*

#### ***Narrativity and musical dramaturgy: parameters of interaction***

The purpose of this study is to explore the development of domestic and foreign concepts of musical dramaturgy and musical narrative to identify the parameters of their interaction. The relevance of the research is driven by the need to comprehend changes in musicological concepts caused by interdisciplinary processes and the influence of literary categories on the analysis of musical works. Contemporary musical art of the 20th–21st centuries demonstrates a tendency toward interdisciplinary connections, leading to the transformation of established terms and categories, particularly the concepts of “dramaturgy” and “narrative.” The **research methodology** is based on a combination of methods of generalization and systematization of information, as well as a comparative method. The study provides an overview and analysis of domestic and foreign musicological sources regarding the definitions of musical dramaturgy and musical narrative, tracing their historical transformations and theoretical foundations. The peculiarities of adapting these terms to the specifics of musical art are examined. The **scientific novelty** lies in substantiating a new perspective on the relationship between the concepts of narrative and dramaturgy in musical art. The **conclusions** indicate that, in the process of adapting literary terms to musicological categories, the terms “musical dramaturgy” and “musical narrative” have become closer. Both categories are based on the concept of an event, which is key both for literary narrative and dramaturgy. At the same time, in musical art, they transform into specific categories that reflect the processuality of musical form and its capacity for development. The research results indicate the significant potential for the further development of musical narratology in domestic musicology. The adoption of this concept may serve as a foundation for new methodological approaches to the analysis of musical works. Further development of this field will refine the boundaries of musical narrative and musical dramaturgy, contributing to a deeper understanding of the artistic structure of musical works and their semantic content.

**Key words:** musical narratology, musical dramaturgy, concept, narrative, musical semiotics, methods of musical analysis.

**Актуальність теми дослідження.** Загальна картина музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть характеризується, по-перше, наявністю радикальних новаторських тенденцій, а по-друге, тяжінням до міжнаукових зв'язків, що виражається в обміні та запозиченні засобів, методів, технік та термінології між різними галузями науки та видами мистецтва. Це спричинило стихійний розвиток та навіть кардинальне «переродження» деяких понять та категорій музичної науки. Саме таких змін зазнали запозичені з літератури терміни «драматургія» та «нарратив», детальне вивчення яких у вітчизняних та зарубіжних музикознавчих джерелах дозволить встановити між ними точки перетину та навіть деяку тотожність.

**Мета дослідження** – дослідити розвиток вітчизняних і зарубіжних концепцій музичної драматургії та музичного нарративу задля виявлення параметрів їх взаємодії.

**Наукова новизна** полягає в тому, що вперше досліджується паралельний розвиток категорій «драматургія» і «нарратив» та визначаються рівні співвідношення їх понять/концепцій.

**Виклад основного матеріалу.** Літературознавчий термін «нарратив» має довгий історичний розвиток. Спершу його (від лат. *narrare, narratio* - «розповідати», «пояснювати») розглядали у сфері *риторики* та *поетики* як частину промови оратора (підкреслено нами – *О.А., О.Ш.*). Етимологічно термін пов'язують з латинським прикметником *gnarus* – «знати», а саме суфікса *gno-* – «знання» (від англ. *to know*) [6]. Приблизно з ХІХ століття термін *narrative* (букв. «оповідь») починають вживати до текстів, що мають сюжет – міфів, легенд, романів. Ґрунтовні дослідження Ж. Женетта [14], Дж. Прінса [8] та В. Шміда [33] у ХХ столітті активізують інтерес до поняття «нарративу» як до однієї з оповідних універсалій та виводять галузь наратології на новий рівень.

З другої половини ХХ століття поняття нарративу набуває міждисциплінарного статусу. До нього звертаються дослідники в сферах філології, філософії, соціології, психології та журналістики. З 2022-го року особливо помітна тенденція у ЗМІ до повернення початкового риторичного розуміння терміну у зна-



ченні «повідомлення», «ідеї», «тези», що виходить за рамки художнього тексту та формує новий термін «стратегічний наратив», який стає інструментом, за допомогою якого «держава може акумулювати національні ідеї та просувати їх у маси» [15, с. 296].

У музикознавстві цей термін закріпився у другій половині ХХ століття, хоча зародки музичної оповідності можна відшукати і в більш ранніх працях. Особливий інтерес до нього можна спостерігати в американській та європейській музикознавчій науці, особливо наприкінці ХХ – початку ХХІ століть. Питання музичної оповідності спровокувало чимало розвідок, що утворили методологічну базу дослідження музичного наративу та зацікавили музикознавців з усього світу.

Отже, наратив як термін еволюціонував від риторики й поезики до міждисциплінарної категорії, що охоплює гуманітарні й соціальні науки. Його сучасне розуміння виходить за межі художнього тексту, охоплюючи також стратегічну комунікацію та медіапростір. Крім того, концепція наративу активно розвивається в музикознавстві, формуючи основу для дослідження музичної оповідності.

Якщо питання наративу вокальної музики не викликає сумнівів, адже вербальна основа твору здатна самостійно спровокувати оповідь, то поняття «наратив чистої музики» полягає переосмисленню. Так, деякі науковці, такі як Ж.-Ж. Натъє [7] та К. Аббат [1], стверджували, що без вербальної підтримки (будь то літературний текст, програма, назва) музика сама по собі не здатна бути оповіддю. Відповіддю на їх аргументи слугували статті Б. Альмена [2], М. Грабоч [3; 4], Е. Тарасті [9] та інших, які доводили наявність в музиці «своїх власних синтаксичних можливостей та способів прояву конфлікту та взаємодії» [2, с. 3]. Отже, ключовим поняттям у цьому контексті стає музична подієвість – здатність музики створювати виразні структури, що викликають відчуття розвитку, напруги та розв'язки навіть без текстової підтримки. Саме через зміну тем, гармоній, динаміки та ритмічних контрастів музика здатна формувати власний наратив, апелюючи до слухачького сприйняття та культурного контексту.

У вітчизняному музикознавстві існує невелика кількість праць, присвячених музичному наративу, найчастіше виконавського напрямку, серед яких: дисертація Лю Ся [20], дисертація С. Лисюк [18], статті В. Степурки [29] та Я. Бардашевської [30], а також декілька статей та праць, в яких згадується та чи інша сторона музичного наративу. Поняття «нاراتивність» як особливу якість епохи бароко використовував у своїх працях ще Б. Яворський [34; 35], який співвідносив його з *риторикою*. Проте в окремих своїх дослідженнях він приходив і до розуміння наративності як *зображальності*, а згодом – і до *оповідальності* музичного твору.

Аналіз українських і зарубіжних музикознавчих досліджень виявляє значну диспропорцію, особливо у сфері наратології. Виникає питання: чи справді наших науковців не цікавила музична оповідність? У вітчизняній музикознавчій традиції вже сформувалося поняття, що відображає оповідний аспект розвитку твору, – **музична драматургія**. Розглянемо його детальніше.

В літературознавчих словниках термін *драматургія* прирівнюється до терміну *драми* як «одного з трьох основних літературних родів (поряд з *епосом* і *лірикою*)» [16, с. 160], або визначається як «сукупність драматичних творів певного автора, літератури, доби» [19, с. 304].

Інші дефініції даного терміну стосуються структурної та сюжетно-образної логіки побудови драматичних та музично-драматичних композицій: «теорія побудови драматичних творів» [25, с. 39], «мистецтво побудови драматичних творів» [11, с. 22], «мистецтво написання драм» [13, с. 362–363]; «система виразових засобів і прийомів втілення драматичної дії в музично-сценічних творах» [31, с. 651].

Таким чином, перша група трактувань поняття *драматургія* безпосередньо пов'язана з літературно-театральними витоками даного терміну (грец. *δραματούργια* – дослівно: дія і творчість), тобто стосується сценічних жанрів, центральним елементом яких є *дія* як головна рушійна сила *конфлікту* в сюжеті твору. Таке визначення поняття закріпилось у сценічному, літературному та музичному мистецтвах.

Радянські музикознавці довели, що в музичних творах (навіть інструментальних) також наявні *дія* і *конфлікт*, що музика – це також і *процес*, а не лише статична форма. Вони запропонували розширити термін «драматургія» та застосувати його і до музичних вокальних та інструментальних творів, які напряду не пов'язані зі сценічною дією чи структурою драматичного твору.

Таким чином, з'являється поняття музичної драматургії, яке може бути застосоване до музичних жанрів та форм, що мають в основі *сюжет*, який будується на *конфліктній* взаємодії образів, та композицію, яка узагальнює основні етапи розвитку драматичного твору (соната, симфонія, концерт, п'єси). Таке розуміння драматургії пов'язує термін зі своїм літературно-театральним корінням, проте має певні жанрові та історичні обмеження.

Вперше термін в такому значенні використав Б. Асаф'єв. Його концепція музичного розвитку базується на співвідношенні трьох елементів «*i* (*initium* – початок), *m* (*movere* – рухати), *t* (*terminus* – кінець, межа)» [10, с. 84], які узагальнюють п'ять основних етапів розвитку драми: експозиція, зав'язка – *initium*; розвиток, кульмінація – *movere*; розв'язка – *terminus*.

Цю теорію розвинув В. Бобровський, який створив свою систему композиційних функцій, де «початковий імпульс – *i* – приймає форми: вступу, першої і другої тем в тричастинних формах, рефрену і епізодів в рондо, головної, побічної партії сонатної експозиції, однієї з двох тем варіаційної форми. Рух – *m* – приймає форми: зв'язок і предиктив в тричастинній формі та рондо, сполучної партії та розробки в сонатній формі. Заключення – *t* – приймає форми: доповнення, коди в усіх формах та репризи, функції якої різноманітні в кожній з форм» [12, с. 35]. Його визначення поняття **драматургії музичної форми** звучить як «план розподілу основних драматургічних функцій, які беруть участь в утворенні даного музичного твору» [12, с. 64].

З цього ракурсу **музичну драматургію** досліджує і Т. Чернова, яка визначає її як «цілісний, закінчений, такий, що вирізняється напруженістю та інтенсивністю, процес розвитку і взаємодії власне музичних образів у масштабі всього твору або його великої, відносно самостійної частини, рушійною силою якого є кон-

флікт» [32, с. 15], або, спираючись на концепцію Б. Асаф'єва, як «цілісну організацію музичного твору, орієнтовану на закони симфонізму» [32, с. 16]. Але музична думка не стоїть на місці, загальний історичний поступ музичного мистецтва провокує стихійне переосмислення чи навіть повну відмову від початкових витоків терміну та затверджує нове розуміння музичної драматургії як «образної системи музичного твору» [32, с. 3], або як «процесу розвитку/становлення художнього твору» [25, с. 39] взагалі.

Це спричиняє численні суперечки та дискусії щодо вживання терміну «драматургія» як поняття, що не має нічого спільного з *драмою*. Приміром, сучасний український дослідник В. Вишинський зазначає, що таке широке трактування «призводить до того, що *поняття музичної драматургії* з інструменту наукового аналізу, а саме з основного поняття інтонаційно-драматургічного аналізу перетворюється на метафору» [13, с. 362]. Він не відмовляється від етимологічних витоків терміну та пропонує визначення *музичної драматургії* «як мобільної дворівневої системи, де на першому рівні – *конфліктно* сполучені компоненти музичної мови, які підсилюють одне одного у своїй цілеспрямованій дії, інтегруються в образи, які, своєю чергою, на другому рівні формують динамічну систему *конфліктних* взаємин і взаємодій (підкреслено нами – *О.А., О.Ш.*)» [13, с. 365–366].

В. Москаленко традиційно пов'язує музичну *процесуальність* з драматургічною *подієвістю*, проте виходить на новий рівень розуміння музичної *події* як «виділеного з потоку музичного формотворення значимого для композитора або для інтерпретатора його думки музично-інтонаційного явища» [23, с. 15].

Інші трактування поняття також пов'язуються з музичною процесуальністю, з однієї сторони, та з образно-тематичним розвитком, з іншої. Серед них такі дефініції *музичної драматургії*:

– «процес становлення музичної думки, тематичне розгортання засобами музичної мови і формоутворення» [28, с. 20];

– «процес зіставлення, взаємодії та розвитку тематичних, гармонічних, фактурних, жанрових та інших засобів, що відображають динаміку життя і внутрішнього світу людини» [22, с. 166];

– «загальна особливість характеру музичного твору, що відображає процес його організації в часі як художнього цілого» [31, с. 651];

– «організований у спрямованості на слухача багаторівневий процес просторово-часового *становлення* образно-смыслового начала твору» [25, с. 45];

– «принцип темоутворення і розвитку, який виростає до ступеня великої естетичної закономірності контрасту і єдності, характерної для композиційної одиниці і циклу в певних стилях» [17, с. 5];

– «як музично-інтонаційне явище – подія – є тим, що усвідомлюється лише в контексті почутого, у зв'язку з попереднім і наступним, вимагає виявлення латентностей у процесі пізнання / сприйняття, що і робить її актуальною для інтепретативної теорії музичної комунікації» [24, с. 79–80].

Інтенсивний музичний розвиток ХХ століття привів до того, що конфліктність, як найвища міра музичного контрасту, переросла саму себе та, за думкою В. Омельченко, самопозбулася: «ладова полярність поступово трансформується у синтетичні мажоро-мінор і міноро-мажор» [26, с. 54], або «класична функціональність через ускладнення і загострення конфліктності парадоксально набуває функціональної інверсії і переродження тонального тяжіння на усіх рівнях» [26, с. 55]. Те ж саме відбулося і на тематичному рівні, коли «крайня інтенсивність конфліктного розвитку породжує послідовно монотематизм, потім *атематизм* <...> або так званий “розосереджений тематизм” (підкреслено нами – *О.А., О.Ш.*)» [там само].

Відтепер зникає основний музичний чинник, що пов'язував драму та музику, тобто *конфлікт* як втілення музичної дії у класико-романтичному розумінні. Саме тому виникає потреба в переосмисленні визначення драматургії, яке включає *подієвість* та *зміст* на різних рівнях. Відтепер «драматургія – це хронотоп художньо-образної композиції» [там само], підсумовує весь історичний розвиток В. Омельченко.

Таким чином, в радянському та українському музикознавстві відбулось розгалуження та розширення поняття: від тісного

розуміння драматургії як сюжетно-образної сторони твору, яка ґрунтується на конфліктному розвитку музичних образів, до більш широкого розуміння самого поняття *драматургії* як образної композиції або художньої системи твору взагалі, так і до нового розуміння поняття музичної *подієвості* та *змісту*.

Отже, поняття драматургії, що має літературні витoki (*драма* як один з трьох родів літератури), набуло *нового розуміння* у музикознавстві та отримало інший погляд як на музичну категорію. Сучасне трактування виходить за межі літератури, охоплюючи музику, кінематограф, цифрові мистецтва та медіа. Як універсальний принцип організації подій, драматургія визначає розвиток і структуру творів незалежно від форми та засобів вираження.

Тепер розглянемо поняття **наративу**, яке також має літературне походження (*епос* як один з трьох родів літератури).

У «Літературознавчій енциклопедії» зазначається, що *наратив* – це «логоцентричне розповідання (оповідання, повість, роман тощо) із відповідною структурою та процесом самоздійснення як способу буття оповідного тексту, одночасно об'єкт і акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюваний одним (кількома) нараторами, адресований іншому (чи кільком) наратору» [19, с. 89]. Далі наголошено, що наратив «не обмежений лише оповіддю», найменшою структурною одиницею є *подія* «як концептуальне бачення людини» [там само]. Схоже визначення зустрічаємо і в «Словнику наратології» Дж. Принса: це «представлення (як продукт і процес, об'єкт і дія, структура і структурування) однієї або кількох реальних чи вигаданих *подій*, що передаються одним, двома або кількома (більшою чи меншою мірою явними) *нараторами*» [8, с. 58].

Отже, дані визначення демонструють наявність двох елементів, характерних для наративних текстів, а саме – *події* та *наратора*. Далі літературознавчі теорії розходяться в думках, який елемент стає визначальним, та чи може наративним вважатись текст без одного з них.

За словами В. Шміда, перша група німецьких учених на чолі з Ф. Штанцелем головною характеристикою наративного тексту

визначають наявність *оповідача (наратора)* як посередника між автором та оповідним світом. Основними ознаками наратора вчені вважають «суб'єктивованість його присутності у творі, наявність певної точки зору щодо подій, ситуацій чи станів, відтворених у тексті» [21, с. 284–285].

В дослідженнях літературознавців-структуралістів акцент зміщено на саму оповідь, де поняття *події* прирівнюється до *зміни стану*: «мінімальною умовою наративу є наявність у ньому хоча б однієї зміни стану» [27, с. 30]. За таким визначенням наративним можна назвати будь-який текст, який має часову організацію (зокрема і музичний).

Деякі дослідники, вказують на важливість причинно-наслідкових зв'язків між подіями, але В. Шмід не вважає це обов'язковим. «Основою будь-якого розповідного тексту є подія. Тому подієвість – головна ознака розповідного тексту» [27, с. 31].

Вже на цьому етапі прослідковуються точки перетину літературних термінів *драматургія* та *нاراتив*, що виражається у централізації елементів *дії* та *події*. Але театральне та літературне мистецтво мають одну головну відмінність: у сценічних творах події *репрезентуються* (від лица головних героїв) на наших очах в теперішньому часі, в літературних епічних творах вони *презентуються* (від лица оповідача) в минулому часі.

З цього боку доцільніше застосовувати в музичній науці саме термін *драматургія*, адже музика не має минулого часу і сприйняття музичного твору слухачами відбувається як сприйняття подій, почуттів, афектів, які виконавець передає зі сцени прямо зараз.

На цьому тлі і розгорнулись дебати між європейськими та американськими музикознавцями. Так, франко-канадський музикознавець Ж.-Ж. Натъє стверджує, що музичний нاراتив – це лише метафора, музика сама по собі (без вербальної основи чи словесної підказки) не здатна бути оповіддю. «На іманентному рівні та з нاراتивної точки зору найкраще, що може зробити музика – це імітувати темп мови та оповіді, таким чином вона набуває статусу прото-нاراتива» [7, с. 3]. Його підтримує і К. Аббат, яка стверджує, що в музиці не може бути оповідача, адже в ній відсутній минулий час, який свідчить про дистанцію.

Таким чином, залучення в музику літературної моделі нарративу в її класичному вигляді, так само, як і драматургії, також призводить до певних труднощів, адже в музиці відсутні певні важливі якості, що притаманні літературній оповіді. Тому серед дослідників, що підтримують теорію «музичного нарративу» відбувся процес адаптації даного поняття до специфіки музичної науки. Так, американський музикознавець Б. Альмен у своїй статті [2] спростував п'ять аргументів Ж.-Ж. Натъе та К. Аббат щодо неможливості існування музичного нарративу (а саме: «аргумент вербального сигналу; аргумент причинності; аргумент наратора; аргумент референтності; аргумент драматичності» [2, с. 3]) та відзначив, що ці аргументи направлені на уподібнення музичного нарратива з літературним, що не є доцільним, враховуючи різні специфіки видів мистецтв. Набагато продуктивнішою є «споріднена модель» (*sibling model*) визначення музичного нарративу, «у якій два медіа мають спільну основу, але різні прояви» [там само]. Замість того, щоб шукати в музиці «замасковану літературу», автор радить використовувати другу модель, що допомагає висвітлити інші питання: «ідентифікацію основних нарративних елементів, спільних для всіх часових медіа, способи, якими музика унікально використовує ці елементи, розуміння відмінностей між музикою, що застосовує нарративні принципи, і тією, що їх не використовує, а також корисні стратегії для інтеграції наративної теорії з аналізом і історичними дослідженнями» [там само].

Враховуючи все вищесказане, Альмен пропонує власну дефініцію *музичного нарративу* як «процесу, через який слухач сприймає та відстежує культурно значущу трансформацію ієрархічних відносин у часовому проміжку» [2, с. 12]. Далі автор роз'яснює, що ці «ієрархічні зв'язки» в подальшому зазнають змін та «ініціюють кризу (підкреслено нами – О.А., О.Ш.), яка буде розв'язана у спосіб, прийнятий або неприйнятий для культурно обізнаного слухача» [там само]. При цьому вчений наголошує на небов'язковості присутності оповідача. У цьому ми вбачаємо пряму аналогію з «класичним» визначення музичної драматургії, яке базується на *конфліктному* розвитку музичних образів у творі.



*Контрастність* (як основна конфлікту) присутня і в теорії бінарних опозицій Р. Хаттена. Автор поділяє всі музичні елементи на «марковані» та «немарковані» [5], які по відношенню один до одного є асиметричними. Відмінність, різниця цієї асиметрії і породжує структурну опозицію, що є ядром героїчних, пасторальних та трагічних тем, зміна яких, у свою чергу, спричиняє і *зміну стану* (тобто *подієвість*) музичного твору.

Таким чином, адаптація літературного терміну наративу до музичної специфіки призвела до повної відмови від головної характерної відмінності драми та епосу, а саме – наявності оповідача та минулого часу. Це і призвело до ототожнення понять *музичної драматургії* та *музичної наративності*, тобто кожне з них, у підсумку, переросло у категорію, яка охоплює образно-смісловне/змістовне становлення музичного твору.

В підтвердження цього наведемо визначення *музичної наративності* Мартою Грабоч як «способу виразної організації інструментального твору» [4, с. 5], що майже дослівно відображає широке розуміння *музичної драматургії*.

**Висновки.** Поняття драматургії та наративу, запозичені з літературознавства, у процесі адаптації до музичного мистецтва трансформувалися у самостійні музикознавчі категорії. У вітчизняному та зарубіжному музикознавстві ці терміни розвивалися паралельно, набуваючи нових змістових відтінків і значень. Відтак, вони втратили свої початкові відмінності й утворили широке визначення *музично-образної змістовності* нового рівня.

Розвиток цих понять відбувався у кількох взаємопов'язаних напрямках:

1. Концептуальна трансформація – поступове розширення значення термінів, що привело до їх адаптації в музикознавчому контексті та часткового злиття.

2. Міждисциплінарна інтеграція – залучення до аналізу музики методологічних підходів *наратології* та *драматургії*, що сприяло створенню нових інтерпретацій музичної структури.

3. Еволюція категорій подієвості – від літературної та сценічної події до *музичної подієвості*, що включає темпоральні, інтонаційні та структурні характеристики.

4. Конфліктність як рушійна сила – в основі обох понять лежить динамічний розвиток музичних ідей через конфлікт тематичних елементів або зміни ієрархічних структур.

5. Часове розгортання – як драматургія, так і наратив орієнтовані на часовий процес сприйняття музики, що зумовлює їхню подібність у трактуванні музичних явищ.

Попри численні спільні риси та навіть факту певного злиття понять у широкому розумінні, між наративом та драматургією існують і певні відмінності, які власне і окреслюють проблемне коло їхньої взаємодії. Драматургія традиційно пов'язана з конфліктністю образів та певною композиційною логікою розвитку музичних форм, тоді як наратив акцентує увагу на зміні станів, створенні оповіді через звукові засоби, навіть при відсутності вербального компонента. Важливим питанням залишається також наявність або відсутність наратора в музиці: на відміну від літератури, де наративність безпосередньо пов'язана з оповідачем, музика створює значення через процеси слухового сприйняття та культурні контексти.

Розглянуті наукові погляди свідчать про потенціал подальшого розширення вітчизняної музикознавчої методології шляхом залучення концепції музичного наративу. Проте питання про доцільність і способи її інтеграції залишається відкритим, що стимулює подальші наукові пошуки. Розвиток цього напрямку дозволить не лише уточнити межі музичного наративу та музичної драматургії, а й сприятиме глибшому розумінню художньої структури музичних творів та їхнього змістовного/семантичного наповнення.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Abbate C. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1991. 304 p.
2. Almyr B. Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory*, 2003. Vol. 47 (1). P. 1–39.
3. Grabycz M. *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan, 2009. URL: <https://journals.openedition.org/filigrane/589> (дата звернення: 12.03.2025).
4. Grabycz M. *An Introduction to Theories and Practice of Musical Signification and Narratology*. URL: <https://real.mtak.hu/128646/1/N23vagy22-Grabocz-AnIntroductiontoTheoriesandPractice-Wroclaw2016-versiondu10mai2015.pdf> (дата звернення: 13.03.2025)

5. Hatten R. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004. 376 p.
6. Narration (n.). URL: [https://web.archive.org/web/20190501173140/https://www.etymonline.com/word/narration?ref=etymonline\\_crossreference](https://web.archive.org/web/20190501173140/https://www.etymonline.com/word/narration?ref=etymonline_crossreference) (дата звернення: 12.03.2025)
7. Nattiez J.-J. La Narrativisation de la musique. *Cahiers de Narratologie. Analyse et theorie narratives*, 2011. Vol. 21. P. 1–19.
8. Prince G. *A Dictionary of Narratology*. Revised Edition. University of Nebraska Press: Lincoln & London, 1987. 126 p.
9. Tarasti E. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994. 329 p.
10. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
11. Белоенко О. Музично-образна драматургія твору як наукова категорія. *Час мистецької освіти*. Збірник статей VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції Мистецька освіта: пошуки та відкриття. Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2020. Ч. 1. С. 20–24.
12. Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*, 1971. М.: Музыка. С. 26–64.
13. Вишинський В. Драматургія як поняття та об'єкт музикознавства. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2016. С. 361–367.
14. Женетт Ж. *Фигуры*. В 2 т. М.: Изд-ство имени Сабашниковых, 1998. 944 с.
15. Лебідь Н. Наративи війни в українських ЗМІ в умовах повномасштабного вторгнення Росії. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, 2022. Том 33 (72) № 5, ч. 2. С. 295–300.
16. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства / кер. проекту А. Волков; за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича, Б. Іванюка, П. Рихла*. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
17. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи. Ч. 1. Симфонизм. М.–Л.: Музгиз, 1948. 230 с.
18. Лисюк С. Наративний підхід в характеристиці стилевих і стилістичних властивостей фортепіанного виконавства: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17:00:03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. 18 с.
19. *Літературознавча енциклопедія: у двох томах / авт.-укл. Ю. Ковалів*. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2, 624 с.
20. Лю Ся. Виконавська специфіка наративних жанрів вокальної музики: дис. ... док. філософії: 025 – Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 208 с.
21. Мацевко-Бекерська Л. Наратологічна проєкція концепту «герой». *Питання літературознавства*, 2009. Вип. 78, С. 278–292.

22. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
23. Москаленко В. Інтерпретація музичного твору. Робоча програма з навчальної дисципліни для аспірантів. Київ: НМАУ імені І. П. Чайковського, 2021. 29 с.
24. Ніколаєвська Ю. Номо Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
25. Омельченко В. Музыкальная драматургия: границы понятия. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2001. Вип. 7. С. 39–46.
26. Омельченко В. Поняття аконфліктності в категоріальному апараті сучасного музикознавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2002. Вип. 9. С. 49–58.
27. Папуша І. Що таке наратологія? (огляд концепцій). *Studia Methodologica*, 2005. Вип. 16, С. 29–46.
28. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 446 с.
29. Степурко В. Творчі наративи сучасних українських композиторів як предмет музикознавчого аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2023. № 1. С. 281–287.
30. Степурко В., Бардашевська Я. Наративні відмінності творчості сучасних українських композиторів. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 2018. Вип. II (11), С. 141–145.
31. Українська музична енциклопедія. Ред. кол. Г. Скрипник, А. Калениченко, Г. Степанченко. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 2006. 680 с.
32. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 2010. 144 с.
33. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
34. Яворский Б. Воспоминания, статьи, переписка / сост.: И. С. Рабинович. М: Советский композитор, 1972. Т. 1. 711 с.
35. Яворский Б. Избранные труды / сост.: И. С. Рабинович. М: Советский композитор, 1986. Т. 2, ч. 1. 366 с.

### REFERENCES

1. Abbate, C. (1991). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press [in English].
2. Almiñ, B. (2003). Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory*, 47 (1), pp. 1–39 [in English].
3. Grabycz, M. (2009). Music, narrative, signification. Paris: L'Harmattan. URL: <https://journals.openedition.org/filigrane/589> (accessed: 12 March 2025) [in French].

4. Grabycz, M. (2016). An Introduction to Theories and Practice of Musical Signification and Narratology. URL: <https://real.mtak.hu/128646/1/N23vagy22-Grabocz-AnIntroductiontoTheoriesandPractice-Wroclaw2016-versiondu10mai2015.pdf> (accessed: 13 March 2025) [in English].

5. Hatten, R. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press [in English].

6. Narration(n.). URL: [https://web.archive.org/web/20190501173140/https://www.etymonline.com/word/narration?ref=etymonline\\_crossreference](https://web.archive.org/web/20190501173140/https://www.etymonline.com/word/narration?ref=etymonline_crossreference) (accessed: 13 March 2025) [in English].

7. Nattiez, J.-J. (2011). The Narrativization of Music. *Cahiers de Narratologie*, 21, pp. 1-19, DOI: 10.4000/narratologie.6467 [in French].

8. Prince, G. (1987). *A dictionary of Narratology*. Revised Edition. University of Nebraska press: Lincoln & London [in English].

9. Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press [in English].

10. Asafiev, B. (1971). *Music form as a process*. Leningrad: Muzyka, Leningradskoe otdelenie [in Russian].

11. Beloyenko, O. (2020). Musical and figurative drama of a work as a scientific category. *The time of art education*. Collection of articles of the VIII All-Ukrainian Scientific and Practical Conference Art Education: Search and Discovery. Kharkiv: H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. Part 1, pp. 20–24 [in Ukrainian].

12. Bobrovsky, V. (1971). To the question of the dramaturgy of musical form. *Theoretical Problems of Musical Forms and Genres*. Moscow: Muzyka [in Russian].

13. Vyshynskiy, V. (2016). Dramaturgy as a concept and object of musicology. *Professional art education and artistic culture: challenges of the XXI century*. Materials of the II International Scientific and Practical Conference. Kyiv [in Ukrainian].

14. Genette, J. (1998). *Figures*. In 2 vol. Moscow: Sabashnikov Izd-stvo [in Russian].

15. Lebid, N. (2022) War Narratives in the Ukrainian Media in the Conditions of a Full-Scale Russian Invasion. *Scientific Notes of Vernadsky National University*. Series: Philology. Journalism. Vol. 33 (72) No. 5, Part 2 [in Ukrainian]

16. *Lexicon of General and Comparative Literature*. (2001). Project manager A. Volkov. Edited by A. Volkov, O. Boichenko, I. Zvarych, B. Ivaniuk, P. Rykhlo. Chernivtsi: Zoloti litavry [in Ukrainian].

17. Livanova, T. (1948). I. S. Bach's musical dramaturgy and its historical connections. P. 1. *Symphonism*. Moscow-Leningrad: Muzgiz [in Russian]

18. Lysiuk, S. (2011). The narrative approach of the characterization of the style and stylistic features of the piano performing. (Extended abstract of PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].

19. Literary encyclopedia. (2007). Author-editor Y. Kovaliv. 2 vol. Kyiv: Akademiia [in Ukrainian].
20. Liu Xia (2021). *The performing specifics of narrative genres of vocal music*. (PhD diss.) Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
21. Matsevko-Bekerska, L. (2009). Narratological projection of the concept of “hero”. *Pytannia literaturoznavstva*, 78, pp. 278–292 [in Ukrainian].
22. Medushevskiy, V. (1976). On the regularities and means of artistic influence of music. Moscow: Musica [in Russian].
23. Moskalenko, V. (2021). Interpretation of a musical work. Work program for the discipline for PhD students. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
24. Nikolaievskaya, Yu. (2020). Homo Interpretatus in the Musical Art of the 20th – Early 21st Century: Monograph. I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts. Kharkiv: Fakt. [in Ukrainian].
25. Omelchenko, V. (2001). Musical Dramaturgy: Boundaries of the Concept. *Problems of Interaction Between Art, Pedagogy, and the Theory and Practice of Education*. Kharkiv: I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts, Vol. 7 [in Russian].
26. Omelchenko, V. (2002). The Concept of Non-Conflict in the Categorical Apparatus of Modern Musicology. *Problems of Interaction Between Art, Pedagogy, and the Theory and Practice of Education*. Kharkiv: I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts, Vol. 9 [in Ukrainian].
27. Papusha, I. (2005). What is narratology? (review of concepts). *Studia Methodologica*, 16, pp. 29–46 [in Ukrainian].
28. Skrebkov, S. (1973). Artistic Principles of Musical Styles. Moscow: Muzyka [in Russian].
29. Stepurko, V. (2023). Creative Narratives of Contemporary Ukrainian Composers as a Subject of Musicological Analysis. *Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, No. 1, pp. 281–287 [in Ukrainian].
30. Stepurko, V., & Bardashevskaya, Y. (2018). Narrative differences in the works of contemporary Ukrainian composers. *International bulletin: cultural studies, philology, musicology*, II (11), pp. 141-145 [in Ukrainian].
31. Ukrainian Music Encyclopedia. (2006)ю Editorial Board: H. Skrypnyk, A. Kalenychenko, H. Stepanchenko. Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore, and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
32. Chernova, T. (1984). Drama in instrumental music. Moscow: Muzyka [in Russian].
33. Schmid, W. (2003). Narratology. Moscow: Languages of Slavic Cultures [in Russian].
34. Yavorsky, B. (1972). Memories, articles, correspondence (Vol. 1). (I. Rabinovich, Cont.). Soviet composer [in Russian].
35. Yavorsky, B. (1986). Selected works. (Vol. 2, part 1). (I. Rabinovich, Cont.). Soviet composer [in Russian].

УДК 78.03+78.072.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-11>**Валерій Йосипович Регрут**

ORCID: 0009-0002-4643-0367

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,

головний хормейстер

Одеського національного театру опери та балету

[regrutvalerii@gmail.com](mailto:regrutvalerii@gmail.com)

## ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ В ОПЕРАХ В. А. МОЦАРТА У СВІТЛІ ПРОБЛЕМИ КАТАРСИСУ

**Мета роботи** – виявити провідні принципи оперної поетики В.А. Моцарта, а також рис музичної драматургії у поєднанні з аналізом засад та семантичним наповненням у світлі проблеми катарсису. **Методологія дослідження** визначається працями музикознавців, естетиків, літературознавців, у яких ставиться проблема оперної поетики, розглядається природа художнього сприйняття як естетичної категорії, вивчається естетичне походження опери та смислове призначення музики. **Наукова новизна** статті полягає у виявляється своєрідність принципів музичної драматургії як основи «психологічного контрапункту», що дозволяє виявити головне смислове цілепокладання та створення катарсичного ефекту через музичні засоби.

**Висновки.** Катарсис у мистецтві постає не просто як переживання, а як складний процес смислоутворення, у якому емоційне та інтелектуальне осягнення формують єдину систему естетичного досвіду. Як специфічне музичне явище, катарсис проявляється через стилістичну структуру композиції, формуючи своєрідну музично-стилістичну драматургію. Проте, щоб остаточно визначити катарсичні функції музичних елементів в операх Моцарта, необхідно вийти за межі стилістичного аналізу й звернутися до вищого рівня його поетики. Цей рівень значно перевершує такі аспекти, як витоки лібрето, вплив масонської символіки чи традиційної риторики. У цьому контексті ключовим фактором драматургії Моцарта стає так званий «суб'єктивний трагізм». Його прояви вже частково були розглянуті під час аналізу музично-стилістичних метаморфоз оперних образів. Драматургія опер Моцарта будується на шляху перетворення жертви-ізгоя на жертву-обранця, а отже, на справжнього героя. Саме звідси походить центральне значення мотиву випробувань, що проходить крізь багато

оперних сюжетів Моцарта; у музичному плані цей мотив втілюється через стилістичну трансформацію тематичних структур, контрасти між відчуженням і подальшим очищенням.

**Ключові слова:** опера, оперне мистецтво, оперна поетика В.А. Моцарта, катарсис, катарсична функція музики, музична драматургія, художній образ.

*Regrut Valerii Yosypovych, PhD, Associate Professor at the Department of Choral Conducting of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Chief Choirmaster of the Odesa National Opera and Ballet Theater*

**Main principles of musical dramaturgy in W. A. Mozart's operas in the context of the problem of catharsis**

**The aim of this study** is to identify the leading principles of W.A. Mozart's operatic poetics, as well as the characteristics of his musical dramaturgy, through an analysis of the foundations and semantic content of his operas in the context of the problem of catharsis. **The methodology** of the research is informed by the works of musicologists, aestheticians, and literary scholars, which raise the issue of operatic poetics, explore the nature of artistic perception as an aesthetic category, and investigate both the aesthetic origins of opera and the semantic purpose of music. **The scientific novelty** of the article lies in revealing the uniqueness of the principles of musical dramaturgy as the foundation of a «psychological counterpoint,» which enables the identification of the main semantic aim and the creation of a cathartic effect through musical means.

**Conclusions.** In art, catharsis emerges not merely as an experience, but as a complex process of meaning-making, in which emotional and intellectual comprehension form a unified system of aesthetic perception. As a specific musical phenomenon, catharsis manifests through the stylistic structure of a composition, shaping a distinct form of musical-stylistic dramaturgy. However, to fully define the cathartic functions of musical elements in Mozart's operas, one must go beyond stylistic analysis and turn to the higher level of his poetics. This level significantly surpasses such aspects as the origins of the libretto, the influence of Masonic symbolism, or traditional rhetoric. In this context, the key factor of Mozart's dramaturgy becomes the so-called "subjective tragicism." Manifestations of this phenomenon have already been partially explored through the analysis of musical-stylistic metamorphoses of operatic characters. The dramaturgy of Mozart's operas is constructed as a trajectory of transformation—from an outcast victim to a chosen victim, and thus to a true hero. From this arises the central importance of the motif of trial and initiation, which runs through many of Mozart's operatic narratives; musically, this motif is embodied through the stylistic transformation of thematic structures and the contrasts between alienation and subsequent purification.

**Key words:** opera, operatic art, W.A. Mozart's operatic poetics, catharsis, cathartic function of music, musical dramaturgy, artistic image.

**Актуальність роботи** пояснюється тим, що в мистецтві катарсис реалізується через особливу природу художнього



образу, який одночасно є і знаком, і значенням. Мистецтво створює знакову систему, але, на відміну від мови, не тільки передає інформацію, а й безпосередньо впливає на сприйняття, викликаючи глибокий емоційний відгук. Символічність художнього образу ґрунтується на цьому подвійно спрямованому впливі: він одночасно і сугестивний, пробуджуючи чуттєве сприйняття, і комунікативний, вимагаючи осмисленого аналізу. Можна виділити три смислові рівні художнього твору. Перший – це безпосередньо сприйманий пласт, доступний інтуїтивному розумінню та такий, що викликає емоційну залученість. Другий рівень – знаковий, структурний, що вимагає усвідомлення художньої форми, її закономірностей та внутрішніх зв'язків. Це сфера формалізованого знання, яка потребує підготовки та аналітичного осмислення. Третій рівень являє собою абстрактно-образне осмислення, де відбувається співвіднесення чуттєвого сприйняття з його знаковим вираженням, що веде до формування змістового плану твору.

Музика є найчистішою формою діалогічної взаємодії в мистецтві, оскільки її сприйняття проходить три основні стадії: спочатку слухач оцінює звучання на інтуїтивному, емоційному рівні, потім усвідомлює структурні та мовні особливості музичної тканини, а зрештою осягає композицію в її цілісності, сприймаючи результат розвитку музичних подій. На відміну від літератури, де читач має змогу повернутися до вже прочитаного, перечитати та осмислити текст повторно, музичне сприйняття ґрунтується на лінійній послідовності, в якій минулі елементи можуть бути відтворені лише завдяки пам'яті слухача. Саме з цієї причини повтори в музиці відіграють особливу роль, виконуючи не лише структурну, а й семантичну функцію, що дозволяє закріплювати й розвивати тематичний матеріал. Музична пам'ять функціонує інакше, ніж літературна: вона орієнтована не на відновлення конкретних деталей, а на засвоєння і трансформацію цілісних звукових образів.

**Виклад основного матеріалу.** Пов'язуючи проблему катарсису з аналізом засад і семантичного наповнення оперної поезики В.-А. Моцарта, ми стикаємося з подвійною загадкою, що

вимагає комплексного розв'язання. Перша з них пов'язана із самим феноменом катарсису – його природою, механізмами впливу та художнього втілення в музиці. Незважаючи на численні теоретичні трактування, процес музичного очищення залишається концептуально неоднозначним, оскільки він охоплює не лише питання естетичної свідомості, а й проблему автономної музичної мови як носія смислів, відмінних від традиційної вербальної системи. Друга загадка стосується самого феномена Моцарта, чия творчість володіє винятковою здатністю до всеохопного впливу, що не лише зберігає свою силу, а й посилюється з плином часу. Недарма Г.В. Чичерін стверджував, що за своїм значенням Моцарт ближчий до XIX століття, ніж до XVIII, а до XX – навіть більше, ніж до XIX. У сучасних умовах можна продовжити цю думку, підкресливши, що актуальність його музики у XXI столітті лише зростає [6].

Ця особливість пояснюється глибиною та багатогаровістю музичної семантики Моцарта. Його твори не просто відображають естетику своєї епохи, а виходять за її межі, демонструючи універсальні та надчасові смислові структури. У цьому криється ще одна загадка його творчості – одночасна простота і складність його художнього задуму, яскрава індивідуальність і широта інтерпретаційних можливостей. Моцарт поєднує ясність музичної мови з потенціалом множинних смислових трактувань, що робить його музику невичерпною для слухацького та аналітичного сприйняття.

Процес катарсису в музиці реалізується через взаємодію композиційних структур і текстологічних елементів, що принципово змінює уявлення про музичний «матеріал» і «форму» в порівнянні з концепцією, запропонованою Л. Виготським. У його інтерпретації матеріал літературного твору включає всі елементи, що існували до його створення – соціальні відносини, події, характери, побутове середовище – які потім вбудовуються в художнє оповідання. Форма ж визначається як розташування цих елементів відповідно до законів художньої організації [1, с. 187]. Однак цей підхід виявляється обмеженим для аналізу музики, оскільки в ній відсутній заздалегідь даний матеріал у

вигляді стійких позахудожніх об'єктів. У музичному мистецтві сам матеріал є частиною вже існуючої системи знаків і виразних засобів, а отже, його можна розглядати як сукупність текстових структур, що відрізняються рівнем абстракції та змістовного насичення.

Форма, з точки зору катарсичної функції музики, не просто організовує цей матеріал, а вступає з ним у творчу взаємодію, створюючи завершене художнє висловлювання. У цьому сенсі музичний твір стає не тільки результатом організації текстових елементів, а й актом їхнього перетворення, в якому закладена боротьба між усталеними та новими смисловими структурами. Завершеність твору визначається тим, наскільки воно реалізує цей конфлікт, перетворюючи множинність текстів на цілісне висловлювання, що володіє внутрішньою логікою та унікальністю.

Катарсис являє собою продуктивну тишу, яка виникає внаслідок завершеності та відокремленості музичних висловлювань. Це не безпосередньо висловлена, але глибоко відчутна смислова завершеність, своєрідне «обдумане слово», до якого веде вся логіка музичної композиції. Саме тому дослідження принципів художнього завершення є важливим елементом аналізу катарсичної природи музики. Недарма Виготський приділяв особливу увагу фінальним епізодам та сценам: завершальна точка твору несе в собі смислове розв'язання, підсумовуючи всю художню ідею. Однак музичний образ на кожному етапі свого становлення вже містить елементи завершеності, оскільки саме в композиційній структурі відбувається трансформація як невідзначених змістів повсякденного досвіду, так і усвідомлених, але багатозначних художніх текстів.

Принципи завершеності у музиці формують особливу логічну систему, яка проявляється на різних рівнях композиційної організації твору. Ця система може бути розглянута як катарсична умовність музичного діалогу, де музична форма стає саморефлексивною, розвиваючись через перехідні стани, що ведуть до катарсису. Сам катарсис виступає не просто результатом естетичного переживання, а глибинною потребою людської свідомості, яка прагне досягнення сенсів, що виходять за

межі безпосереднього життєвого досвіду [2]. Ця потреба робить катарсис універсальним феноменом, що проявляється не лише в мистецтві, а й у ширшому онтологічному контексті людського буття, зокрема в релігійному досвіді. Історично катарсис із самого початку був пов'язаний із релігійними переживаннями, а згодом поступово набув автономії в межах естетичного досвіду, ставши невід'ємною частиною художньої свідомості.

Таким чином, катарсис не може бути зведений до якоїсь однієї сфери людського досвіду, оскільки його породжуючим джерелом є сама людина як суб'єкт осмисленої взаємодії з реальністю. Цей процес відкриває нові горизонти творчого самоусвідомлення, дозволяючи людині вийти за межі безпосереднього досвіду та відкрити нові смисли. За своєю природою катарсис є передусім психологічним явищем, однак його специфіка полягає в тому, що він одночасно функціонує як механізм сприйняття та як результат впливу. Він проявляється не лише у суб'єктивному переживанні, а й як структурний елемент художнього твору, що набуває об'єктивованого вираження в композиції. Водночас катарсис є важливим етапом самосвідомості, який реалізується через діалогічне протистояння змістів, через зіткнення протилежностей та їхню динамічну взаємодію. Саме в цьому процесі виникають смислові суперечності, що знаходять своє вирішення у фінальній точці – так званій «точці катарсису», де досягається внутрішня цілісність через причетність до єдиного смислу.

Саме цей внутрішній зв'язок і завершеність катарсису обумовили його традиційні характеристики: осягнення істини, причетність до вічних цінностей, переживання ідеї безсмертя, піднесення свідомості, емоційне очищення через глибоке співпереживання. Ключовим моментом у цьому процесі є здатність людини відчувати

Окрім часової природи, музична композиція має також і просторовий вимір. Це виявляється як на фізичному рівні – через акустичні властивості звуку, його резонансні характеристики, особливості виконавського середовища, – так і на рівні музичної мови, де формуються фактурні взаємодії між різними пластами музичної тканини. Фактура в музиці розгортається за горизонтальною

(мелодичною), вертикальною (гармонійною) і глибинною (поліфонічною, просторовою) осями. Сучасні дослідження також вводять поняття «діагонального» сприйняття музики, що об'єднує в собі елементи часової та просторової розгортки звучання.

Хоча просторові ефекти традиційно пов'язують із новітніми композиторськими техніками, їхні витoki можна простежити в хоровій культурній музиці та ораторіальній практиці, де просторові взаємодії формувалися природним шляхом через чергування груп виконавців, варіації щільності звукової маси та динамічні контрасти. У цьому сенсі партесне багатоголосся з його прийомами чергування tutti та камерних ансамблів, концертуючого протиставлення різних груп голосів можна розглядати як історичний прообраз просторового мислення в музиці.

Таким чином, музична композиція є часовим втіленням жанрово-стилістичної логіки, у якій кожна структура отримує своє особливе семантичне значення. Ці структури не лише беруть участь в організації музичного процесу, а й набувають символічної функції, дозволяючи музиці виражати смисли, що виходять за межі її безпосереднього звучання. Сприйняття форми як носія духовного змісту сприяло формуванню уявлень про музику як сферу, безпосередньо пов'язану з проявами духу.

Семантичний аналіз художнього твору, спрямований на «психологічний синтез» і цілісне розуміння його змісту, потребує виявлення взаємодії матеріалу і форми, що в музиці пов'язано з дослідженням її семантичної структури. Проте такий аналіз не може бути вичерпним без встановлення семантичної типології, оскільки саме через неї розкривається ноетична природа музичної символіки. Оскільки музика як мистецтво має діалогічні властивості, типологія її семантики може бути представлена як типологія діалогу. Ця типологія, своєю чергою, визначається катарсичними умовами формування музичного твору, його внутрішньою драматургією та здатністю викликати розуміння через художню форму. Таким чином, вивчення цих умов приводить до необхідності аналізу композиційних типів катарсису як у межах жанрових форм, так і на рівні конкретних засобів музичної композиції.

Серед таких жанрових форм особливе місце займає «середня» форма, природа якої пов'язана з концертно-ансамблевою традицією. Вона знаходиться на межі вокальної та інструментальної музики, однак тяжіє до останньої. У цій формі діалог перестає бути виключно особистісно-громадським і перетворюється на міжособистісне спілкування, тим самим відкриваючи простір для музичної драми. В основі такої взаємодії лежить ігрова семантика, що будується на прийомах передачі, чергування, зіставлення і контрасту музичних «висловлювань» різних учасників. Цей процес реалізується через «спів-бесіду» виконавців, що розширює виражальні можливості музики як художнього дискурсу. Саме в цей період, що відповідає початку Нового часу, музика утвердилася як самостійна мова і сфера художнього спілкування.

Окрім «середньої» форми, існують «малі» форми, що включають як сольні, так і сольні-ансамблеві твори. Вони знаменують собою відокремлення виконавської творчості, підкреслюючи автономність композитора як єдиного автора музики. В естетичному плані ці форми найбільш тісно пов'язані з ліричним вираженням, акцентуючи увагу на внутрішніх переживаннях, що веде до їхньої асоціації із семантичним полем «Любові» – категорії, яка символізує глибоко особистий досвід людяності. Саме романтична традиція особливо яскраво утвердила такі форми, насичуючи їх тематикою любові. Однак «малі» форми не обмежуються виключно цією семантикою: їхній зміст може бути значно багатозначнішим, розкриваючи індивідуальні емоційні стани та нюанси суб'єктивного світу.

Основна змістова тенденція музичного твору часто виявляється через рефлексивний самодіалог особистості або діалогізований монолог. Це зумовлює поступовий перехід від реального діалогу до умовного, причому як для композитора, так і для виконавця, який відтворює закладені в творі смислові інтенції. Такий перехід посилює внутрішньо-композиційні діалогічні можливості музики, надаючи їй особливу драматургію та глибину взаємодії змістових рівнів.

Останніми роками інтерес до оперної спадщини Моцарта значно зріс як серед музикознавців, так і серед виконавців різних

мистецьких напрямів. Особливу увагу привертає його остання опера, що сприймається як ключова для розуміння його оперної поетики [3]. Уже сама її назва – «Чарівна флейта» – ніби натякає на таємницю чарівництва, що пронизує всю музику Моцарта, його особистісне й художнє світосприйняття. Можливо, така активна увага до цієї опери пояснюється прагненням знайти в її змісті розгадку магії його музичної мови, спробою досягнути ту силу художнього впливу, яка робить його творчість унікальною.

Серед усіх опер Моцарта дві незмінно опиняються в центрі дослідницької уваги: «Дон Жуан» і «Чарівна флейта». Практично жоден із сучасних музикознавців, що аналізують оперну спадщину композитора, не обходить їх стороною. Ці твори є своєрідними точками напруження, в яких зосереджені основні принципи музичної драматургії Моцарта. Саме вони дозволяють розглядати музику як катарсичну силу, що справляє глибокий естетичний вплив.

До числа найважливіших елементів, що визначають музично-драматургійну концепцію опер Моцарта, можна віднести три ключові фактори. По-перше, це його особливий підхід до музичного втілення емоційного та психологічного стану героїв, який традиційно називають «психологічним реалізмом». Проте точнішим видається термін «психологічний контрапункт», оскільки він акцентує увагу на тому, як взаємодіють різні голосові лінії в ансамблевих сценах, підкреслюючи їхню роль у формуванні драматургійної напруги. Саме ансамбль стає конструктивним центром оперної композиції Моцарта, де індивідуальні партії персонажів перетинаються, вступають у конфлікт, взаємно доповнюють і розкривають одна одну.

Дослідники відзначають, що так званий «психологічний реалізм» у Моцарта пов'язаний із тенденцією синтезу комічного і серйозного, яка проявляється як на рівні драматургії, так і на рівні музичної мови. Ця особливість корениться в органічному поєднанні елементів опери-серія та зингшпілю (або, у більш ранніх операх, серія та буфф), що стає важливою ознакою його авторського стилю. На відміну від свідомої реформи, подібної до реформи Глюка, цей синтез не був для Моцарта задалегідь

продуманою концепцією, а виник природним шляхом у процесі його художнього розвитку. У результаті формується унікальна драматургічна модель, у якій комічне і трагічне виступають двома сторонами однієї медалі, відображаючи складність людського життя у всій його багатогранності. Як зазначав Г. Чичерін, у Моцарта «трагізм – це зворотний бік блиску життя», і саме цей принцип, що пронизує його музику, робить її настільки багатозаровою та психологічно глибокою.

У «Дон Жуані», який сам Моцарт визначив як «*dramma giocoso*», трагізм знаходить своє втілення у партіях Командора, дони Анни, дони Оттавіо, а також у загальній драматургічній лінії опери. У «Чарівній флейті» аналогічний трагічний вимір проявляється в партіях Цариці Ночі, Таміно та Паміни. Однак дослідники зазначають, що жанрова природа «Чарівної флейти» не піддається чіткому визначенню, оскільки в ній поєднуються елементи опери-серія, зінгшпілю, масонської алегорії та казкової символіки. Особливо значущим аспектом її музичної мови є структура ансамблевих номерів: так, аналізуючи дуети з «Викрадення із сералю» та «Чарівної флейти», Чигарьова підкреслює, що їхня семантична організація сприймається безпосередньо через музичний матеріал, без опори на словесний текст чи видо-вищний компонент.

Це спостереження приводить до висновку, що Моцарт формує власні авторські семантичні фігури, або надтеми, які діють незалежно від лібрето і створюють глибинний концептуальний простір опери. Серед них найважливішими є два тематичні комплекси: любов і смерть, які не просто представляють собою універсальні категорії людського існування, а й тісно взаємопов'язані, утворюючи центральний семантичний візерунок музичної тканини. Їхнє взаємодія не тільки задає драматургічну динаміку, а й безпосередньо втілює катарсичний ефект через музичні засоби.

Зміст цього взаємозв'язку розкривається при розгляді семантичних фігур як стилістичних формул, що мають здатність інтегрувати різні музично-стилістичні елементи [7]. Ці формули підлягають полістилістичним перетворенням: з одного боку, вони



можуть ускладнюватися, поглинаючи нові елементи та перетворюючись на багат шарові конструкції, з іншого – очищатися від сторонніх стилістичних нашарувань, концентруючись на своєму основному виразному потенціалі. В ансамблевих формах опери ці семантичні структури вступають у специфічні взаємозв'язки, створюючи ефект психологічного контрапункту, де кілька незалежних тем розвиваються одночасно, доповнюючи й відтіняючи одна одну.

У цьому контексті показово, як Моцарт використовує контрамінацію різних жанрових і стилістичних групувань, перетворюючи їх на логіко-семантичні прототипи своїх музичних тем. Він не просто запозичує засоби музичної виразності, а персоніфікує їх, наділяючи драматичним змістом. Наприклад, у тематичному комплексі любові він поєднує елементи ліричної пісенності, суворой хоральності та урочистої маршовості, формуючи своєрідний «Humanitätsstil». Ця стилістика, пронизана ідеалами гуманізму, виражається через плавну, кантиленну мелодіку з широкими інтервальними ходами, хоральну фактуру з паралельними співзвуччями та перерваними каденціями, уповільнений темп і ритмічну стійкість. Одним із найбільш яскравих прикладів такої музичної семантики є партія Зорастро, де суворая велична хоральність підкреслює його роль як символу вищого розуму та справедливості.

Звертаючись до лірично-пісенної лінії як до найбільш демократичної, у буквальному сенсі народної, дослідники відзначають її найяскравіше втілення в дуетах Папагено і Папагени, Блондхен і Осміна. Чигарьова підкреслює, що в «Чарівній флейті» ця лінія тісно пов'язана зі стилістикою партії Зорастро. Особливо цікавою видається її думка про стилістичний синтез, згідно з яким Зорастро виявляється ключовою фігурою не тільки у сценах із жерцями, народом та обрядах посвячення, а й у розвитку любовної лінії. Хоча на перший погляд він не має безпосереднього стосунку до теми кохання, саме він спрямовує Таміно та Паміну через випробування, що ведуть до їхнього об'єднання. Більше того, відповідно до однієї з версій інтерпретації лібрето «Чарівної флейти», Зорастро сам відчуває

почуття до Паміни [4]. У такому разі він стає головним провідником катарсису, оскільки в його партії закріплюється стилістичний комплекс любові як ідеального світовідчуття. Це дозволяє припустити, що для Моцарта вищою сакральною цінністю була любов, витлумачена у найширшому сенсі, а не філософські концепції, які нерідко сприймаються як основа його масонських інтересів.

Домінування тематичного комплексу любові виявляється знаком «стилістичного очищення», через який катарсис розкривається як музичний прийом, що визначає статус персонажа як обраного героя. Однак кохання героїв піддається випробуванню смертю – цей мотив, раніше апробований у «Викраденні із сералю» і своєрідно переосмислений у «Дон Жуані», набуває в «Чарівній флейті» підкреслено умовної, казкової форми, часом переходячи у гротеск через приховану пародію на стилістику опери-серія.

Комплекс смерті в музиці виражається через остинатну фактуру, дисонантну гармонію, широкі низхідні інтервальні ходи (октави, септими), а також низхідні секунди, особливо хроматичні. У певних випадках він виконує функцію остранення, взаємодіючи з елементами, протилежними за своїм ціннісним значенням. Водночас можливий і зворотний процес, коли сам комплекс смерті зазнає остранення, набуваючи гімнічних рис.

Особливо виразним прикладом такого переходу є дует Констанции та Бельмонта з третьої дії «Викрадення із сералю». Чигарьова відзначає, що після похмурого знаку смерті, який передує їхньому спільному співу, відбувається різкий контраст, що знаменує кардинальну зміну емоційного стану – немов спалах світла. Тут домінують мажорна ладова забарвленість, діатонічна гармонія, рух мелодії за акордовими звуками, інтервали сексти і терції замість секундових чи октавних кроків, а також розмірена ритміка – усі ці риси характерні для пізнього Humanitätsstil, який згодом буде відтворено у «Чарівній флейті» у вигляді так званої «каденції Зорастро». Розв'язання дисонансів веде до паралельного руху голосів терціями та секстами, формуючи «дует згоди», у якому герої промовляють: «Я з готовністю

буду страждати...», «Я помру спокійно й радісно, бо я поряд із тобою», «Померти з коханим – це найвище щастя» [5, с. 257, 258, 262]. У цьому випадку естетико-емоційна модуляція відображає загальний семантичний задум опери, а також ключовий музичний сюжет усієї оперної поетики Моцарта.

**Висновки.** Катарсис у мистецтві постає не просто як переживання, а як складний процес смислоутворення, у якому емоційне та інтелектуальне осягнення формують єдину систему естетичного досвіду. Як специфічне музичне явище, катарсис проявляється через стилістичну структуру композиції, формуючи своєрідну музично-стилістичну драматургію. Проте, щоб остаточно визначити катартичні функції музичних елементів в операх Моцарта, необхідно вийти за межі стилістичного аналізу й звернутися до вищого рівня його поетики. Цей рівень значно перевершує такі аспекти, як витоки лібрето, вплив масонської символіки чи традиційної риторики. У цьому контексті ключовим фактором драматургії Моцарта стає так званий «суб’єктивний трагізм». Його прояви вже частково були розглянуті під час аналізу музично-стилістичних метаморфоз оперних образів.

Трагічне як художньо-естетичний феномен неминуче пов’язане з катарсисом, оскільки саме він дозволяє людині відчувати свою причетність до загальнолюдського безсмертя. Це відчуття виходить за межі жанрової специфіки трагедії, поширюючись і на драму, і на лірику, і навіть на комедію. У цьому сенсі драматургія опер Моцарта будується на шляху перетворення жертви-ізгоя на жертву-обранця, а отже, на справжнього героя. Саме звідси походить центральне значення мотиву випробувань, що проходить крізь багато оперних сюжетів Моцарта. У музичному плані цей мотив втілюється через стилістичну трансформацію тематичних структур, контрасти між остранинням, відчуженням і подальшим очищенням.

Отже, сюжетно-драматургічна логіка стає основою музично-катартичного процесу, формуючи концепцію опери як синтетичного жанру. У цьому аспекті Моцарт залишається вірним своїй художній філософії: в оперному мистецтві поезія повинна залишатися покірною служницею музики.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
2. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
3. Черкашина-Губаренко М. Музыка і театр на перехресті епох: Збірник статей: У 2 т. Київ, 2002. Т. 1. 184 с.
4. Чigareва Е Семантика музыкального языка Моцарта. К постановке проблемы. *Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительства*. М., 1998. С. 67–88.
5. Чigareва Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М., 2001. 279 с.
6. Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд. Л.: Музыка, 1979. 285 с.
7. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39.

**REFERENCES**

1. Vygotsky, L. (1968) Psychology of art. M.: Art. [in Russian].
2. Samoilenko, O. (2020) Psychology of mysticism: contemporary musicological projections. Odessa: Vidavnichy house "Helvetica" [in Ukrainian].
3. Cherkashina-Gubarenko, M. (2002) Music and theater at the crossroads of eras: Collection of articles: In 2 volumes. Kiev. Vol. 1. [in Ukrainian].
4. Chigareva, E. (1998) Semantics of Mozart's musical language. To the statement of the problem. Instrumental music of classicism. Questions of theory and performance. M. [in Russian].
5. Chigareva, E. (2001) Mozart's operas in the context of the culture of his time. M. [in Russian].
6. Chicherin, G. (1979). Mozart. Research etude. L.: Muzyka. [in Russian].
7. Osadcha, S.; Wei, Lixian; Qiao, Zhi; Chen, Hongyu; Cheng, Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39. [in English].

УДК 78.01

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-12>**Антон Вікторович Єрецький**

ORCID: 0000-0002-9641-0113

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[anton.yeretskyu@gmail.com](mailto:anton.yeretskyu@gmail.com)

## НЕЗВУЧАННЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ ФОРМИ І СМИСЛЮ В МУЗИЦІ

**Мета дослідження** — проаналізувати концепт неакустичних (потенційних) елементів у музиці, що не зводяться до того, що безпосередньо чути, і є хоча потенційною, але цілком реальною складовою музичної тканини. Стаття спрямована на вивчення філософських і музикознавчих аспектів цього феномену.

**Методологія дослідження** базується на поєднанні філософії та музикознавства, де основну роль відіграє теорія інтенціональності (Е. Гуссерль), а також вивчення музичних структур через призму концепцій часу, простору, ритму та звуку. У цьому контексті важливим є поглиблене осмислення феномену неакустичних (потенційних) елементів через філософські концепти, що дозволяють розглядати музичну реальність як не лише акустичну, але й онтологічну.

**Наукова новизна дослідження** полягає в теоретичній розробці підходу до розуміння музичних структур через концепт неакустичних (потенційних) елементів, які не проявляються безпосередньо в акустичному відтворенні, проте відіграють важливу роль у загальній побудові твору.

**Висновки.** Незвучання як потенційна складова музичної тканини присутнє в ритмі, часі та структурі твору і має смислове наповнення. Воно формує концептуальний простір, де кожен момент паузи чи тиша набувають емоційного значення, впливаючи на сприйняття музики.

Творчість композиторів різних епох показує, що незвучащі елементи відіграють важливу роль у формуванні емоційного та смислового контексту, створюючи ефект «віртуальної» музики, що існує у просторі потенціальності. Концепт незвучаючого дозволяє розширити розуміння музичних структур і розробити нові підходи до їх аналізу.

Хроноартикуляційний дисонанс виникає через зіткнення внутрішньої часової логіки твору з фізичною артикуляційною реальністю, що також робить незвучання активним елементом композиційного задуму.

**Ключові слова:** незвучання, неакустичні (потенційні) елементи, музична структура, смисловий контекст, тиша, пауза, хроноартикуляційний дисонанс, композиторська творчість, філософія музики.

*Yeretskiy Anton Vyktorovych, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***Non-sounding as an element of form and meaning in music***

***The purpose of the study*** is to analyse the concept of non-acoustic (potential) elements in music that are not reduced to what is directly audible and are, although potential, quite a real component of a musical score. The article is aimed at studying the philosophical and musicological aspects of this phenomenon.

***The research methodology*** is based on the combination of philosophy and musicology, where the main role is played by the theory of intentionality (E. Husserl), as well as the study of musical structures through the prism of the concepts of time, space, rhythm and sound. In this context, it is important to have an in-depth understanding of the phenomenon of non-acoustic (potential) elements through philosophical concepts that allow us to consider musical reality as not only acoustic, but also ontological.

***The scientific novelty*** of the study lies in the theoretical development of an approach to understanding musical structures through the concept of non-acoustic (potential) elements that do not appear directly in acoustic reproduction, but play an important role in the overall construction of a work.

***Conclusions.*** Non-sounding as a potential component of the musical fabric is present in the rhythm, time and structure of a piece and has a semantic content. It forms a conceptual space where every moment of pause or non-sounding acquires an emotional meaning, influencing the perception of music.

The work of composers of different eras shows that silent elements play an important role in shaping the emotional and semantic context, creating the effect of «virtual» music that exists in the space of potentiality. The concept of the non-sounding allows us to expand our understanding of musical structures and develop new approaches to their analysis,

Chrono-articulatory dissonance arises from the collision of the internal temporal logic of the work with the physical articulatory reality, which also makes the non-sounding an active element of the compositional intention.

***Key words:*** non-sounding, non-acoustic (potential) elements, musical structure, semantic context, silence, pause, chrono-articulation dissonance, composer's creativity, philosophy of music.

**Актуальність дослідження.** Музика, з її складною внутрішньою структурою та невидимими, але реальними зв'язками між елементами, завжди була предметом філософської рефлексії. Питання, що лежать в основі цього дослідження, стосуються пошуку того, що виходить за межі акустичного сприйняття – присутності у музичній тканині неакустичних (потенційних) елементів.

Методологія цього дослідження базується на поєднанні філософії та музикознавства, де основну роль відіграє інтенціональ-

ний підхід, а також вивчення музичних структур через призму концепцій часу, простору, ритму та звуку. У цьому контексті важливим є поглиблене осмислення феномену неакустичних чи потенційних елементів через філософські концепти, що дозволяють розглядати музичну реальність як не лише акустичну, але й онтологічну.

Поняття «неакустичних» чи «потенційних» елементів не зводиться до того, що ми зазвичай вважаємо непомітним чи «відсутнім» у музичному тексті. Йдеться про цілком реальні, але неакустичні частини музичної тканини. Цей концепт відображає специфіку музичної діяльності як інтенціонального акту, де сприйняття не обмежується лише тим, що чується. Отже, структура та сприйняття музичного твору відбувається не лише через звук, а й через щось більш глибинне, існуюче внаслідок внутрішньої структури самого твору.

Ці думки знаходять своє відображення в філософії Мартіна Хайдеггера, який у своїй концепції «буття-до-смерті» звертається до теми інтенціональності та сутності людського сприйняття. Хайдеггер пропонує розуміти *потенційні елементи як частину буття* [5].

В свою чергу, американський композитор К. Нанкарроу доводить, що існування різноманітних ритмічних структур, які не завжди можна почути (через технічні обмеження чи через нестандартні методи виконання), є лише частиною значно більшої музичної реальності, що відкривається тільки в певних контекстах. Його експерименти з механічною піанолою не лише розширюють межі виконавської техніки, а й демонструють потенціал «незвучаючого» як концептуального шару музики – того, що залишається за межами акустичного сприйняття, але чинить структурну й естетичну дію на твір загалом [8].

Концепція неакустичних (потенційних) елементів набуває особливої ваги, коли музика розглядається як певний спосіб буття у світі. Ця концепція не є новою для філософії музики, а радше постає як поглиблене продовження роздумів про відношення між слуховим і зоровим, між чутним і «видимим» у музиці. Адже навіть те, що не може бути безпосередньо почутим,

відіграє вирішальну роль у внутрішній організації музичного твору – у його ритмічній, часовій та смисловій структурі.

**Метою дослідження** є аналіз концепту неакустичних (потенційних) елементів у музиці, що не зводяться до того, що безпосередньо чути, і є хоча потенційною, але цілком реальною складовою музичної тканини. Стаття спрямована на вивчення філософських і музикознавчих аспектів цього феномену.

**Наукова новизна** статті полягає в теоретичній розробці підходу до розуміння музичних структур через концепт неакустичних (потенційних) елементів, які не проявляються безпосередньо в акустичному відтворенні, проте відіграють важливу роль у загальній побудові твору.

**Виклад основного матеріалу.** Ідея «незвучаючого», потенційного в музиці, має глибоке коріння в історії композиторського музичного мислення, й не є виключно феноменом ХХ століття. Ця концепція починає розвиватися ще в XVII – XIX століттях, коли музика трактувалася не тільки як мистецтво безпосереднього звукового виразу, а й як форма, яка структуровано і концептуально оформлено відображує час та простір.

Від самого початку барокового періоду й до пізнього романтизму композитори впорядковували не тільки звукову палітру, але й час, в якому розгортається музичний твір, прагнучи до створення просторових структур, що мали б впливати на слухача не лише через акустичний досвід, але й через інтелектуальне сприйняття часо-просторових концептів.

Одним із перших етапів розвитку ідеї «потенційного» є барокова естетика, що значною мірою базувалась на контрастах між звучанням і тишею, між реальним і уявленим. Цей контраст дозволяв створювати тимчасові паузи, у яких слухач міг передбачати подальший розвиток мелодії, навіть не чуючи її безпосередньо. У цьому контексті важливою є ідея музики як процесу, що розгортається в часі, і в якому кожен момент може бути потенційно обумовлений попереднім. У період класичного і романтичного стилів спостерігаємо розвиток концепції часу як «об'єкта композиції», де відсутність певних звуків, паузи і ритмічні перерви стають невід'ємною частиною формотворчої структури твору.



Й. С. Бах, Л. Бетховен, Ф. Шуберт та Р. Вагнер, та інші композитори зводили до мінімуму вплив «чистих» пауз, але при цьому створювали контекст, в якому кожен наступний звук чи тиша мали бути відчутні не лише акустично, але й «інтелектуально». Ці «невидимі» елементи стали фундаментом для подальших роздумів про потенційний характер музики як філософського та мистецького процесу.

Отже, за часів бароко та класики ми можемо простежити намагання музикантів звертатися до тих елементів, які стали пізніше важливими для концепту неакустичних структур в музиці. Різні музичні форми, від фуґи до симфонії, ставали на шлях організації часу та простору таким чином, щоб не лише акустичний звук, але й відсутність звуку також стала частиною загальної музичної структури.

Композитори ХІХ століття продовжували розвивати ці ідеї, все більше акцентуючи увагу на музиці як на емоційному процесі, де час, ритм, паузи й інтервали мали більшу значущість, аніж просто акустичні звуки. Цей розвиток концепції потенційного часу у музиці відкриває шлях до більш глибоких теоретичних досліджень у ХХ столітті, де саме незвучні елементи та їх роль у побудові композиції стануть основними об'єктами вивчення в контексті сучасної музичної теорії та філософії.

Час у музиці, як і в будь-якому іншому мистецтві, є не лише об'єктивною фізичною реальністю, а й складним конструктивним елементом, що формується у процесі композиційної роботи. Його не лише сприймають, а й організують, «компонують». У цьому контексті важливим є поняття «компонування часу» (П. Булез), де час стає центральним елементом організації музичної структури.

У класичній та романтичній музиці час розглядається як простір для розгортання музичної тканини, де кожен момент є потенційно структурним і має значення у контексті загальної композиційної лінії. Момент «непрозвучання» або затримки – чи то пауза, чи тиша, чи навіть драматична зупинка в потоці музики – здатні не тільки передавати змістовне наповнення, а й виступати важливою структурною одиницею. Звукові

й беззвучні інтервали мають здатність формувати не лише музичний ритм, але й концептуальний простір, в якому кожен елемент звучання набуває своєї глибини.

Велике значення для розвитку часового мислення в музиці мав Л. Бетховен. Його фуги та симфонії, особливо в контексті пауз, є чудовим прикладом того, як затримка або її відсутність може впливати на сприйняття часу як складного конструктивного елемента. Відома пауза в фіналі Першої симфонії, де здається, що композиція вже завершена, а потім несподівано відновлюється, є класичним прикладом «непрозвучання», яке додає емоційної напруги і значення.

Не менш значущими є паузи в музиці Ф. Шуберта і В. Моцарта, які здатні змінити і емоційний відтінок твору, і смисл. У Шуберта паузи в мелодіях часто використовуються для створення контрасту між звучанням і тишею, що дозволяє розкрити глибину внутрішнього стану персонажа, або передати драматичний паузу в розвитку теми. У Моцарта також можна знайти численні приклади використання пауз і тиші як структурних елементів, де пауза стає не просто перервою, а виразом глибоких, часто філософських або емоційних моментів.

Час, таким чином, втрачає своє класичне визначення як просто лінійний процес, що рухається вперед, і стає складною об'ємною категорією, де кожен момент може мати кілька рівнів значення в залежності від контексту композиції. Це змінює саму природу музики як феномена, що перебуває між реальним і потенційним, створюючи новий вимір часу як «простору» для музичної роботи.

Музика, як концептуальна і художня форма, нерозривно пов'язана з ідеєю простору й часу. Відзначення музики як «віртуальної» через нотний запис відкриває нові горизонти для дослідження відсутніх або потенційних звуків, що є важливою складовою музичного твору.

Нотна система, яка традиційно розглядається як точна фіксація музичного матеріалу, і музичний текст з часом починають сприйматися як свого роду «простір», в якому відсутні звуки набувають свого значення. Набагато пізніше, в XX столітті, в

партитурах з'являються можливі звуки, що можуть бути виписані, але не завжди виконані. Це «незвучання», або потенційність, органічно вбудовується в композиторський процес.

Порівняння таких фрагментів нотного тексту, як у Бетховена чи Шуберта, де паузи структурують музику й надають їй глибини, розкриває сутність «віртуальної» музики – такої, що існує не лише в звуках, але й у потенціалі, який ці звуки можуть відкрити. Це поняття дозволяє вийти за межі чисто акустичного аналізу і розглянути музику як складний і багатовимірний процес, в якому кожен елемент має свою роль, навіть якщо цей елемент не звучить безпосередньо.

У філософії музики поняття «віртуальна музика» виходить за межі акустичних явищ, звертаючись до глибших концептуальних і когнітивних аспектів. Філософи, починаючи з Ф. Brentano та Е. Гусерля, розглядали інтенціональність як властивість свідомості бути спрямованою на об'єкти, що не обов'язково повинні існувати в реальному світі. Це поняття відкриває можливість для розуміння «неактуальних» об'єктів, таких як потенційні звуки, які можуть бути уявлені або сприйняті, але не обов'язково мають фізичну реалізацію.

Досліджуючи фундаментальні проблеми музичного ритму та «незвучання», важливо підкреслити значення пауз і тиші як структурних елементів музики. «Незвучання» не є відсутністю звуку, а активним елементом композиції, який формує ритмічну та емоційну «тканину» твору.

Таким чином, віртуальна музика як філософська категорія дозволяє дослідити глибокі аспекти людського сприйняття, мислення та уяви, підкреслюючи роль «неактуальних» елементів як активних компонентів нашого досвіду.

У контексті віртуальної музики метафорою для розуміння того, як свідомість обробляє та інтегрує різні, іноді суперечливі, концепції та уявлення, стає контрапункт, тому що він відображає процеси, які відбуваються в нашій свідомості, коли ми уявляємо або сприймаємо музику, яка існує лише потенційно. Контрапункт може бути розглянутий як спосіб мислення, що відображає одночасність і взаємодію різних ідей.

Точкою перетину фізичного та мисленнєвого, матеріального та ідеального в музиці є ритм. Цей парадоксальний його характер відкриває глибокі філософські аспекти музики, які досліджуються від часів античності до сучасності.

Філософ Ж. Дерріда розглядає концепцію ритму як дискурсивної межі, що розділяє мовлення та мовчання, присутність та відсутність. Він стверджує, що ритм є тим, що структурує мову, надаючи їй форму та плинність, водночас залишаючи простір для тиші та паузи. Це розуміння ритму резонує з ідеєю про «незвучне» звучання [4].

У контексті музики ритм виступає як міст між фізичними звуками та абстрактними музичними уявленнями. Він є тим елементом, який дозволяє слухачеві сприймати музику як живий процес, що розгортається в часі, водночас викликаючи в розумі образи та емоції, які виходять за межі фактичного звучання.

Таким чином, парадокс ритму як точки перетину фізичного та мисленнєвого підкреслює глибину та багатогранність музичного досвіду, відкриваючи нові горизонти для розуміння метафізики музики.

Важливу роль у формуванні естетичного виміру незвучаючого відіграє творчість Джона Кейджа. Його експериментальна естетика радикально переосмислює межі музики, зокрема через введення тиші як повноцінного композиційного елементу. Твір «4'33"» (1952) став не лише знаковим жестом у музиці ХХ століття, а й філософським маніфестом, що репрезентує ідею потенційного звучання. У цій композиції тиша не є відсутністю, а рамкою для сприйняття – простором, у якому слухач зіштовхується з самим актом очікування, з акустичним середовищем, з внутрішнім слухом.

Дж. Кейдж підважує уявлення про авторство, матеріальність музики й акцентує увагу на взаємодії слухача з контекстом. У цьому сенсі незвучання в його творчості – це не «нічого», а відкрите поле для інтерпретації, що співвідноситься з феноменологічною інтенціональністю. Незвучащі структури в кейджівській естетиці виникають не як виняток, а як систематичний принцип: музика існує навіть тоді, коли не звучить, бо діє потен-

ціалом. Тиша стає подієвою, часовою, ритмічною силою – вона структурує простір і вказує на глибший рівень музичного буття.

Кейджеве розуміння тиші співвідноситься з філософською інтенціональністю й дозволяє побачити незвучачі структури як такі, що організують простір очікування, присутності та потенції.

Окремим і надзвичайно тонким підходом до феномену незвучаючого є творчість Валентина Сильвестрова. Його музика пізнього стилю, особливо у «Тихих піснях» та симфоніях, збудована на напівзвучанні, затримці, згасанні, на тому, що вже пройшло або ще не почалося – але присутнє в акустичній тканині твору. Сильвестров говорить про «музику як відлуння» – не просто ехо фізичного звуку, а *внутрішнє ехо музичної пам'яті*, її інтенціональної тривалості.

У цьому розумінні незвучання в Сильвестрова – це не лише пауза або тиша, а *часовий об'єм після звучання*, у якому розгортається головне: осмислення. Це незвучання як *резонанс у слухові*, що вже не відтворюється, але ще існує – ніби музика продовжує звучати в уяві слухача, навіть коли звуки замовкають. Така поетика «постзвучання» пов'язана із хроноартикуляційною природою незвучаючого: звук стає філософським відлунням, а не лише акустичним фактом.

Іншою формою роботи з незвучанням є музика Мортона Фелдмана, у якій тиша та майже нерухоме звучання стають основою композиційної логіки. Його твори – надзвичайно довгі, іноді тривалістю у кілька годин – апелюють не до події, а до *переживання тривалості*, до того, що зникає ще до того, як устигло оформитися як звучання. У його музиці присутня майже медитативна ідея *згасаючого звучання*, де *звук і тиша не протиставляються, а переходять один в одного*. Таке «приглушене» звучання, втрачене в часі, набуває ознак незвучаючого: слухач сприймає не лише те, що звучить, а й *що зникає*.

У цьому сенсі музика Фелдмана розкриває ще один аспект незвучання – як *часове розчинення*, де відсутність є не паузою, а структурною характеристикою звукової матерії. Так само, як у Кейджа чи Сильвестрова, тут незвучання не означає мовчання,

а стає місцем зустрічі слухача з тим, що не актуалізується, але присутнє.

В. Сильвестров вибудовує естетику незвучання як *постзвучання*, як резонанс у слухачеві, що продовжує звучання після його припинення. Натомість Фелдман *залишає слухача всередині процесу згадання*. У нього незвучання – це *зупинений час*, що зводить звучання до межі чутності, перетворюючи його на контур, на тінь звуку.

Таким чином, Сильвестров «пам'ятає» звук, а Фелдман – «сповільнює» його до стану потенційної присутності. Обидва виявляють незвучання як філософськи насичену музичну подію, але через різні модуси: *украї інтимний постфактум* (Сильвестров) і *затяжне очікування розгортання* (Фелдман).

Наприкінці не можна не згадати про важливе в концепції незвучаючого поняття та явища хротоартикуляційного дисонансу (М. Аркадьєв), що з'являється у музикознавчому дискурсі з необхідності осмислення суперечностей між часовими рівнями музичного твору, між тим, як музика організована у часі (темпо-ритмічна структура), і тим, як вона реалізується у звуковому просторі (артикуляційно-інтонаційна форма).

В результаті конфлікту структури часу (темп, ритм, метр) з можливостями її артикуляції – зокрема, в реальному виконанні – частина музичного матеріалу може не прозвучати або бути сприйнятою лише частково чи віртуально.

У цьому сенсі хроноартикуляційний дисонанс:

- **породжує незвучання**, тобто створює умови, в яких частина матеріалу *існує, але не звучить*;
- **розкриває незвучання в динаміці часу**, тобто як результат конфлікту між потенцією та актуалізацією.

Хроноартикуляційний дисонанс виявляється художнім засобом, створюючи ефект внутрішньої напруги, багатовимірності, а іноді й парадоксальності музичного часу. Артикуляційна непрозорість, що виникає внаслідок надмірної складності або накладення темпів, зумовлює появу *незвучаючих* або частково редукованих елементів – музичних структур, які не можуть бути цілком розшифровані слухом, але залишаються присутніми на рівні композиційної логіки.

Таким чином, хроноартикуляційний дисонанс не є «дефектом» виконання чи сприйняття, а, навпаки, репрезентує глибший пласт музичної форми – той, що існує на межі між матеріальним звучанням і потенційною структурністю. Він виявляє музичний час як багатошарову, віртуальну і водночас конкретну категорію, в якій поєднуються акустичне і неакустичне, артикуляційне і концептуальне.

**Висновки.** Концепт незвучаючого як потенційної, але реальної складової музичної тканини має онтологічну і музикознавчу значущість. Незвучання постає не як відсутність, а як смислове наповнення – внутрішньо присутнє в ритмі, часі, структурі твору. Воно формує не лише акустичний, а й концептуальний простір, де кожен момент паузи, кожна тиша набуває структурного і емоційного значення, впливаючого на сприйняття музичного твору.

Творчість композиторів різних епох і стилів демонструє, що неакустичні елементи відіграють важливу роль у формуванні емоційного та смислового контексту музики. Вони стають невід’ємною частиною не лише самого твору, але й процесу його сприйняття слухачем, створюючи ефект «віртуальної» музики, яка існує у потенційному просторі, навіть коли її фізичне відтворення відсутнє.

Концепт незвучаючого в музиці дозволяє розширити традиційне розуміння музичних структур, відкриває нові горизонти для дослідження взаємодії між звуком і тишею, а також для розробки нових підходів до аналізу музики, де не тільки звукові, але й потенційні елементи мають значення. Дослідження також підтверджує важливість взаємодії між філософським та музикознавчим аналізом, що дозволяє вивчати музичний процес як цілісний феномен, котрий виходить за межі акустичних проявів.

Хроноартикуляційний дисонанс постає як специфічна форма незвучання – така, що виникає внаслідок зіткнення внутрішньої часової логіки твору з фізичною артикуляційною реальністю. У цьому розрізі незвучання виявляється не лише умовною паузою, а активним проявом композиційного задуму, який реалізується у вигляді невиконаного, але присутнього в структурі елементу.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Apel W. The notation of Polyphonic music 900–1600. The medieval academy of America. 1942. 462 p.
2. Bonus A. The metronomic performance practice: a History of Rhythm, Metronomes and the mechanisation of Musicality : Doctor's thesis. Department of Music CASE WESTERN RESERVE UNIVERSITY. 2010. 597 p.
3. Botelho M. Rhythm, meter, and phrase : Temporal structures in Johann Sebastian Bach's concertos : Doctor's dissertation. The University of Michigan. 1993. 233 p.
4. Derrida J. Margins of Philosophy. University of Chicago Press, 1987. 368 p.
5. Heidegger M. Was ist Metaphysik? Frankfurt am Main :V. Klostermann,1986. 52 s.
6. Kramer J.D. The time of Music. New York : Schirmer books, 1988. 511 p.
7. Langer Susanne. Feeling and form. New York : Scribners, 1953. 415 p.
8. Thomas Margaret E. The Music of Conlon Nancarrow. Perspectives of New Music. Journal of Music Theory 14(1), 1997, pp. 330–340.

**REFERENCES**

1. Apel, W. (1942) The notation of Polyphonic music 900–1600. Massachusetts: The medieval academy of America [in English].
2. Bonus, A. (2010) The metronomic performance practice: a History of Rhythm, Metronomes and the mechanisation of Musicality. PhD thesis. Department of Music Case Western Reserve University [in English].
3. Botelho, M. (1993) Rhythm, meter, and phrase: Temporal structures in Johann Sebastian Bach's concertos. Doctor's thesis. The University of Michigan [in English].
4. Derrida J. (1987) Margins of Philosophy. University of Chicago Press, 1987. [in English].
5. Heidegger M. (1986) Was ist Metaphysik? Frankfurt am Main :V. Klostermann [in English].
6. Kramer J. D. (1988) The time of Music. New York : Schirmer books. [in English].
7. Langer S. (1953) Feeling and form. New York : Scribners. [in English].
8. Thomas Margaret E. (1997) The Music of Conlon Nancarrow. Perspectives of New Music. Journal of Music Theory 14(1). 330–340. [in English].



УДК 781.05/781.083+781.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-13>**Чжан Цицзянь**

ORCID: 0009-0003-3260-5143

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
2813980004@qq.com

## ПОНЯТТЯ ПРО ЖАНРОВІ ЕПІСТЕМИ У СУЧАСНІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ: ЯВИЩЕ ТА ПОНЯТТЯ «МАЛОЇ ФОРМИ»

**Мета** даної статті — довести важливість епістемологічного підходу до фортепіанної творчості у її жанровому походженні та виконавському розумінні і призначенні, у цьому методичному контексті розкрити поняття й явище малої форми. **Методологія** роботи полягає у створенні єдності музикознавчої та виконавської інтерпретації процесу жанротворення в музиці, що забезпечується епістемологічним підходом та дозволяє висувати поняття жанрових епістем; долучаються, як частина методологічного комплексу, текстологічний та жанрово-стильовий мистецтвознавчий підходи, культурно-історичні та естетичні оцінки. **Наукова новизна** статті визначається запровадженням епістемологічних критеріїв щодо жанрового походження фортепіанної творчості у її виконавському призначенні; розвитком поняття малої форми як специфічного стосовно досвіду фортепіанної творчості як цілісного художнього феномена; розкриттям виразових якостей малої форми у її жанрових та стильових проєкціях, зокрема у зв'язку з поняттям мініатюри; доведенням взаємодії показників малої форми та циклічності як домінуючого у фортепіанній музиці способу формотворення; виявленям репетитивності (буквальної повторності) як ключової властивості жанрових епістем. **Висновки** дозволяють засвідчувати, що на переході від ХХ до ХХІ століття відбуваються суттєві зміни у жанровій структурі фортепіанної творчості — якісно оновлюється жанрова пам'ять, що впливає на інтерпретацію усієї системи виразових засобів, особливо виконавських, котрі постають провідними у процесі художньої та соціальної комунікації. Нові жанрові епістемі, що вказують на пересмислення малих форм, складаються у межах авторської поетики, часто академічного походження, але також приходять від прикладних масових сфер, з галузі естрадно-розважальної та театральної музики; долаючи раніше усталені межі, вони претендують на значення нового способу діалогу музиканта, як композитора, так і виконавця, з досвідом культури, тобто діалогу зі стилем культури у його цілісності.

**Ключові слова:** жанрові епістемі, музичне мислення, мала форма, фортепіанна творчість, репетитивність, циклічність, стильова інтеграція, трансгресія, авторська поетика.

*Zhang Zijian, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The concept of genre epistemes in modern piano creativity: the phenomenon and notion of “small form”**

**The purpose** of this article is to prove the importance of the epistemological approach to piano creativity in its genre origin and performance understanding and purpose, in this methodological context to reveal the concept and phenomenon of small form. **The methodology** of the work consists in creating a unity of musicological and performance interpretation of the process of genre formation in music, which is provided by the epistemological approach and allows to put forward the concept of genre epistemes; textological and genre-stylistic art historical approaches, cultural-historical and aesthetic assessments are included as part of the methodological complex. **The scientific novelty** of the article is determined by the introduction of epistemological criteria regarding the genre origin of piano creativity in its performance purpose; by developing the concept of small form as specific to the experience of piano creativity as a holistic artistic phenomenon; by revealing the expressive qualities of small form in its genre and style projections, in particular in connection with the concept of miniature; by proving the interaction of indicators of small form and cyclicity as the dominant method of form formation in piano music; by identifying repetitiveness (literal repetition) as a key property of genre epistemes. **The conclusions** allow us to verify that at the transition from the 20th to the 21st century, significant changes are taking place in the genre structure of piano creativity - genre memory is being qualitatively updated, which affects the interpretation of the entire system of expressive means, especially performance, which become leading in the process of artistic and social communication. New genre epistemes, indicating a rethinking of small forms, are formed within the framework of authorial poetics, often of academic origin, but also come from applied mass spheres, from the field of pop and entertainment and theatrical music; overcoming previously established boundaries, they claim the meaning of a new way of dialogue between a musician, both a composer and a performer, and the experience of culture, that is, a dialogue with the style of culture in its entirety.

**Key words:** genre epistemes, musical thinking, small form, piano work, repetitiveness, cyclicity, style integration, transgression, authorial poetics.

**Актуальність теми статті** визначається трьома основними причинами. По-перше, процеси формотворення в музиці тісним чином пов'язані з її жанровим призначенням та відповідним розподілом структурно-семантичних чинників, тому передбачають вивчення, насамперед, жанрових передумов та прецедентів створення музики. Однак, хоча іноді на ці обставини вказується, стосовно фортепіанної творчості даний підхід до процесу формотворення з боку жанрової презумпції залишається недостатньо розвиненим (див. про це: [3; 7; 14]).

По-друге, не дивлячись на активний розвиток теорії музично-виконавської інтерпретації, категорії жанру та форми ще не набули повноти значення як саме виконавські, тому потребують уточнення та пояснення на основі фортепіанно-виконавської поетики (див. про це: [8; 9; 11]).

По-третє, все ще у віддаленій перспективі сприймається та оцінюється епістемологічний метод, хоча саме щодо музичного виконавського мистецтва він може поставати засадничим, адже дозволяє пояснювати загальнокультурне та конкретно-художнє, природне та психологічне походження й призначення явища повторності, що може йменуватися (і це вже часто відбувається) репетитивністю (версія буквальної повторності) (див. про це: [12–13]).

**Мета даної статті** – довести важливість епістемологічного підходу до фортепіанної творчості у її жанровому походженні та виконавському розумінні і призначенні, розкрити поняття й явище малої форми у даному методичному контексті.

**Виклад основного матеріалу.** У фортепіанному мистецтві другої половини ХХ століття помітно відчувається прагнення вивести на перший план музичного діяння виконавські фактори та постать самого музиканта-виконавця. Пріоритетність особистісно-виконавського начала зумовлюється тим, що саме в інтерпретації музичних творів з'являються яскраві змістові відкриття, прослідковується поява нового, відмінного від неокласичного та неоромантичного, комплексу засобів художньої виразовості – нове ставлення як до художнього досвіду минулого, так і до сучасної життєвої дійсності. Фортепіанна гра набуває самостійного естетично-художнього значення, постає як іманентний смисловий феномен – як гра з часом та свідомістю, причому остання виявляється у її широкому розумінні – не лише як індивідуальна особистісна, а й як усупільнена, як деякий духовний універсум людського буття. Підйом окремої людської свідомості, відповідно – окремої людської творчої дії – до рівня планетарної психологічної події стає відчутною тенденцією культури останніх десятиліть, відповідаючи новим практично-естетичним тенденціям метамодерну, взагалі прагненню до метарівнів у всіх сферах творчого самоздійснення людини.

Тому досить активно вирішується і проблема стильового синтезу, зокрема у музичній творчості. Вже у другій половині ХХ століття розвиток синтезуючих засобів та форм синтезуючих процесів постає переважаючим у галузі жанро- та стилеутворення [4; 14]. У фортепіанному виконавському мистецтві, як і в композиторській творчості, спостерігається взаємопроникнення різних, у деяких випадках навіть протилежних за функціональним призначенням, жанрово-стильових тенденцій, що приводить до виникнення синтез-форм, зокрема таких, що поєднують ознаки камерних малих та масових великих.

Даному процесу сприяють нові технологічні засоби, які відкриваються в семантичній мережі інтернету та дозволяють створювати різноманітні візуально-аудіальні міксти, продовжуючи або скорочуючи обсяг художньої інформації, що пропонується як деякий самостійний артефакт. Нові електронні форми фіксації (запису) та презентації (відтворення) фортепіанно-виконавської творчості суттєво змінюють уявлення про музичні артефакти, примушують включати до них канали комунікації та інформаційно-технологічні засоби. Вони також унаочнюють той факт, що будь-яка музична ідея, музичне враження та музичним шляхом народжуваний смисл потребують – задля свого існування та художнього діяння – *багаторазової повторності, що стає визначальним чинником музичної форми у всіх її аспектах.*

У виконавській сфері цьому сприяє принцип наслідування, коли музиканти намагаються зберегти та оновити провідні стильові пролегомени музичного мовлення, надаючи полістильового характеру фортепіанному виконавству, у цілому, та полістилістичного – виконавському мовленню.

На фортепіанно-виконавський стиль значною мірою впливають нові стильові та стилістичні риси композиторської творчості, зокрема ті, що ведуть до специфікації тембрових засобів, звукової фактури та часопросторових компонентів. Не менш важливою постає й метроритмічна сторона музики, через інтерпретацію якої (як і через сферу гучнісної динаміки) найчастіше проявляється воля (свобода) виконавця, котрий переступає межі традиційної агогіки, створює своєрідну хроноартикуляційну

«алеаторику», дозволяє собі створювати алюзії, водночас, до різних музично-історичних стилів та форм.

На сьогодні саме виконавський досвід стає прецедентним, тобто найбільше сприяє формуванню визначальних жанрових композиційних моделей, у яких втілюються й уявлення про можливість музичного стильового полілогу – як полілогу з часом та у часі, насамперед.

Критерії розрізнення та поєднання ознак малих та великих форм визначаються саме цим. Тому й провідною дефініцією стає «мала форма», на відміну від поняття мініатюри, що домінувало у попередній історичний період, особливо у добу романтизму.

Традиційно розвитку до мініатюри та відкриття, таким чином, пріоритетної сфери малих форм, відбувається на засадах поглибленого інтелектуалізму та прагнення до ліричної інтроспекції, психологізму [2]. У цьому сенсі малі форми мають призначення вводити до внутрішнього світу людини як власного мікрокосму, що кореспондує до макрокосму, але залишається провідною цінністю, інтенціональним надбанням, котре визначає усе інше навколо особистості. У цьому відношенні естетичні настанови мініатюри / малої форми відповідають корінній природі музично-виконавської інтерпретації – як розкриття унікальності даної творчої особистості, її способу мислення та відчуття, її почуттєвого тезаурусу. Також досить знаменним фактором постає той, що малі форми фортепіанної музики часто виступають для композиторів кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття способом прямого авторського звернення, «прямого мовлення», *творчим існуванням за фортепіано*, коли композитор прагне сам виконувати фортепіанні п'єси, або претендує на їх першовиконання, що повинне виступати як еталонне.

Низка фортепіанних мініатюр може тлумачитися як щоденникові записи, особливо коли вона ґрунтується на подібних внутрішньо-композиційних жанрових ознаках, стилістичних прийомах, тобто викладена *на одній музичній мові* – хоча дана мова є складним поєднанням різних стильових та стилістичних компонентів, тобто є інтегративною (див. про взаємодію стильових та стилістичних елементів: [6]).

Відзначимо, що своєрідність поезики музичної мініатюри визначається приналежністю до такого різновиду часового мистецтва, у якому стиск форми підлеглий законам музичного синтаксису, тобто інтонаційним принципам. Її характеризує жанрова подвійність – автономність окремих п'єс у поєднанні з тенденцією циклізації, що й дозволяє сполучати тривале існування у часі з його «моментальністю», ефектом «тут і зараз». У малій формі, як це не дивно, *укрупнюються усі прийоми метафоризації та символізації музичної мови*, вони стають більш помітними, особливо тоді, коли повторюються та багаторазово наголошуються впродовж циклу (деякої послідовності композицій). Напевне головною відмінністю нової (оновленої) *малої форми* від класико-романтичної мініатюри є *тяжіння до подібності на рівні музичного мовлення*, всупереч вихідному для *мініатюри* прагненню до ствердження жанрового канону *різними мовно-стилістичними засобами*, створення контрасту всередині певної жанрової парадигми.

Типові взірці поєднання музичних мініатюр надають цикли, зокрема збірники та альбоми, у яких на першому місці постає певна єдність жанрових назв, котрі свідчать про первинне прикладне призначення даного музичного феномена (від барокових сюїтних танців до романтичних прелюдій). На цій основі послідовно розвивається *автономна для малих форм програмна тенденція*, що стає все більш авторизованою, тобто оригінальною й навіть унікальною.

Взагалі – коли йдеться про унікальні властивості малої форми, також у період розвитку мініатюри, варто спиратися на явище й поняття особливої «пам'яті жанру» (М. Бахтін), у якій віддзеркалюються різні – як художні, так і соціально-комунікативні – обставини. Розвиток малої форми веде її до внутрішнього стилістичного збагачення, комплементативності ознак різних мініатюр, накопичення різних мовних умов та програмних тенденцій, тобто веде до принципу «велике в малому». Тому характерна для мініатюри здатність до циклізації приводить її до *нового розуміння дихотомії великої та малої форм в музиці*.

Поняття малої форми набуває статусу жанрової номінації та передбачає певні композиційно-стилістичні правила та норми.

Провідною серед них, що буквально втілює явище циклізації, є *повторність*, котра на рівні музичного мовлення *перегукується з репетитивністю*, тобто є зумовленою авторським композиторським текстом, також передбачає сукупність певних виконавських прийомів – якостей гри. Йдеться не про лейт- або мономотивні чинники форми, а про *буквальне перенесення через межі окремої п'єси того інтонаційного та фактурного матеріалу, котрий використовувався в попередніх п'єсах*. Тому виникає можливість стирання розрізнявальних границь між п'єсами та об'єднання їх в єдиний потік звучання, у якого, в принципі, немає завершальної крапки, оскільки *повторення постає нескінченним, своєрідним музично-текстовим та виконавсько-інтерпретативним «марафоном»*.

Провідне значення повторності, на рівні як форми, так і змісту, для смислового контенту та образної інтерпретації відрізняє та специфікує малу форму, взагалі відкриває нову естетичну та музично-мовну якість «малого», як вільного від претензій на особливу значущість та відмінність від звичного, у тому числі – свободу від контрастів та зіставлення різних образних величин та прийомів викладу, що загострюють увагу та придбають «драматургічність», від ускладненості мовно-мовленнєвих засобів. Водночас виникає питання, за якими критеріями розрізняються малі форми як носії сталих жанрових ознак, тобто як такі, що мають призначення епістем.

Основна ознака, що дозволяє розділяти об'ємний корпус фортепіанних п'єс (навіть незалежно від визначення їх як мініатюр або «малих форм»), це програмність або її відсутність щодо усього задуму, у цілому, що означає наявність оригінальних авторських заголовків, котрі постають як концепти. Даний розподіл забезпечується саме вербальною символікою, тобто знайденням автором словесних символів; але часом у якості такого символу може поставати і відоме жанрове найменування – тоді ключовим моментом стає спосіб існування музики у часі та її інтонаційно-процесуальний план, що дозволяє зрозуміти рівень оновленої концептуальної метафори, що виростає на базі звичного жанрового терміну. Яскравим прикладом можуть слугувати

Багателі В. Сильвестрова, що виробляють всередині великої кількості п'єс малої форми власні стилістичні пріоритети, мовленнєві трансгресії, тобто претендують вже на значення окремого стильового феномена. Критерієм виконавської інтерпретації та чинником вибору – відбору багателей для концертного виступу – постає тривалість виконання, способи поєднання-передачі стилістичного матеріалу на межі окремих п'єс.

Звертаючись до змістовних властивостей п'єс малої форми, варто зазначити, що вони найтіснішим образом пов'язані з поетикою фрагментарності або з фреймовим підходом, що передбачає поєднання структурної завершеності та змістової відкритості. А це провокує до особливої континуальності музичного матеріалу, котрий відновлює процес мислення та явище «внутрішньої мови» як упредметнення смислових значень. Перехід від прихованого плану, від форми думки, до виявленого зовнішнього, до способу висловлення, визначається багаторазовими повтореннями, котрі дозволяють виявляти гомогенність, водночас рухомість мисленевого змісту [5; 13]. Окремої п'єси ніколи не вистачає для того, щоб продемонструвати природу думки та специфіку процесу мислення, так само, як людська свідомість потребує постійного пригадування – повертання в уяві та у сфері логічного мислення до важливих явищ та понять, образів та ідей.

Мала форма у її сучасному оновленому фортепіанно-виконавському використанні постає способом широкого залучення реципієнтів-комунікантів до мовного тезаурусу академічної традиції, тобто сприяє естетизації віртуального музично-культурного середовища на сталих професійних засадах.

Відзначимо, що надмірність інформації, різноманіття та динамічність світу, що постійно змінюється, зміна відчуття часу та простору внаслідок впливу цифрових технологій обумовлюють глибокі зміни в людській свідомості. Зокрема, це формування кліпового мислення як визнаного явища ХХІ століття, коли виникає психологічна звичка сприймати інформацію в невеликих, одномоментно наданих обсягах, до того ж таким чином, що вона охоплюється і аудіальним, і візуальним шляхом. У даному комунікативно-психологічному контексті мала форма у



фортепіанній музиці – у фортепіанному виконавстві – сприймається як специфічне художнє та соціокультурне явище, що володіє низкою епістемологічних показників.

Це також концептуалізація метафоричної образної сфери, обумовлена «пам'яттю жанру», але також, значною мірою, авторською поетикою; переломленням принципу «велике в малому», розглянутого як спільність макро- і мікромоделей, подовженої циклічності та підкресленої афористичності; здатність до кристалізації інтонаційної основи, що не просто концентрує у собі музично-образний зміст, а пропонує його нову інтеграцію, завдяки трансресивним якостям самого музичного інтонування, тобто вільного оперування різними стилістичними прототипами, жанровими прецедентами з різних соціально-комунікативних сфер; доступність та навмисне прояснення музичного мовлення, що робить його відкритим для розуміння та відповідаючим життєвій практиці «малих справ», досвіду покрокової повсякденності. Звісно, важливою постійною ознакою є здатність до об'єднання різних потреб та різновидів фортепіанно-творчої практики – як композиторської, концертно-виконавської, так і аматорської та педагогічної, також прилюдно розважальної.

Перетин меж між жанрами та жанровими системами та вироблення нової концепції жанрової форми стає показовою рисою напряму «нової простоти», котрий залучається до сучасної академічної фортепіанної творчості [10].

«Нова простота» як передчуття доби метамодерну має прецеденти у тих взірцях композиторської творчості, які не позиціонувались як представники цього стильового напряму. Один з найцікавіших поворотів до ідей та мовних засобів «нової простоти» відбувається в п'єсах малої форми А. Пярта, серед яких «Для Аліни» (1976), що є концентрованим вираженням його стилю «*tintinnabuli*», витканого з першоелементів музичної матерії, – окремих звуків, інтервалів, коротких поспівок. Опус, звернений до традицій григоріанського співу, до межі, що редукує можливість інструмента, не тільки персоніфікує собою еволюцію творчого шляху майстра, але стає одним з найбільш помітних явищ у панорамі жанру другої половини ХХ ст.

Подих часу, обумовлений впливом мінімалізму, виявляється в «Новорічній музиці» (1977) Г. Пелециса, творі, що для композитора є втіленням ідеалів евфонії та калокагатії. Досить об'ємну його форму можливо інтерпретувати як видозмінений цикл: тісно спаяні між собою мікроепізоди сприймаються як варіації на дитячі пісні і теми протестантських хоралів. Особливого значення набуває в цьому випадку фортепіанна фактура, що імітує хорове звучання, наслідують сольним ювіляціям. Тенденції репетитивної музики отримують відбиття у творчості А. Рабіновича-Бараковського («Музика сумна, часом трагічна», 1976). Твір, що апелює до почуття, не позбавлений на той же час певної іронії, зокрема цитується тема з середньої частини Експромту As-dur op. 90 Ф. Шуберта, заснований на багаторазовому повторенні структурованих патернів з цифровою сакральною символікою – віртуозно-екзальтованих арпеджіо, акордів, репетицій, одинарних нот, що виконуються на клавішах і струнах рояля.

Концепція нової простоти, що модулює у неактуальний слабкий стиль, з 70-х років минулого століття розвивається у творчості В. Сильвестрова, зокрема як ідея вільного музикування, що межує з популярно-любительським, прикладом чого є вже «Кітч-Музика» В. Сильвестрова (1977). Своєрідність поетики циклу, що відбив найбільш кардинальний перелом в еволюції авторського стилю, полягає в складному синтезі традиційних засобів виразовості з якимось новим звуковим простором, що володіє переривчастою структурою, де присутні лакуни, три крапки, зупинки, фермати, несподівані гармонійні обороти. «Кітч-музика» стає першим твором композитора з рисами «багательного стилю», що відрізняється парадоксальною простотою, край складною у своєму виконавському втіленні.

У цілому, наприкінці ХХ століття в існуванні сфери малих форм у фортепіанній творчості спостерігаються такі процеси, як посилення меморіального колориту, обумовлене інтровертними рисами образного змісту; поява нових різновидів авторської програмності та розвиток теми й семантики дитячості, що набуває нового символічного значення; взаємовплив малих інструментальних форм, камерного музикування та кіномузики,

що особливо помітне у творчості Г. Канчелі; відбиття у межах фортепіанного циклу «малих п'єс» різних стильових течій, що характеризують соціально та особистісно-типологічно стратифіковану побудову музичної культури.

У період 2010–2020-х рр. стають очевидними й глобальні естетичні світоглядні зміни, що підтверджується маніфестами метамодерну, зокрема позиціями Т. Вермелена й Р. ван ден Аккера, веде до зростання впливу інтерактивних та мультимедійних засобів.

Яскравим взірцем тлумачення фортепіанного циклу, як послідовності малих форм з програмним призначенням, є твір Г. Канчелі «Проста музика», що зайняв важливе місце у сучасному музично-медійному просторі, поєднав стильові риси різних жанрів, до яких звертався композитор, у том числі кіномузики, набув деякої тенденції візуалізації в оформленні нотного тексту при виданні, вплив у фортепіанному звучанні потужну концепцію людського буття, що не поступається симфонічній, водночас свідчить про великий ценз авторського іронічного ставлення до власної авторської місії, що відобразилось у його коментарі до циклу [1]<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Присвятивши себе симфонічним та камерним жанрам, я паралельно працював у драматичному театрі та кіно. Не дивно, деякі теми, призначені для конкретних постановок чи фільмів, проникали й у великі форми, інколи ж, навпаки, у них виникав епізод, схожий на цитату з прикладної музики. Мені самому часом буває важко згадати, де вперше з'явився той чи інший образ – адже переважна більшість з більш ніж сотні "озвучених" мною фільмів та спектаклів зійшли зі сцени та з екрану. І ось тепер я вирішив зібрати найдорожчі для мене фрагменти в альбом з 33 мініатюр. Чи виявляться вони життєздатними, втративши свій прикладний статус, покаже час. І все ж наважуся звернутися з побажаннями до тих, хто ризикне виявити інтерес до моїх невігадливих "замальовок". Гранична простота викладу не тільки не виключає, але навіть передбачає вільну інтерпретацію, особливо з боку виконавців, які мають дар імпровізації. Тому точно дотримуватися вказівок темпу, динаміки та манери виконання зовсім не обов'язково. П'єси можна грати в будь-якій послідовності та в будь-якій кількості. П'єси можна взагалі не грати, обмежившись переглядом малюнків Р. Габріадзе» – URL: <https://ruslania.com/ru/nty/157623-gija-kancheli-prostaja-muzyka-dlja-fortepiano-na-temy-iz-muzyki-dlja-kino-i-teatra/>.

Значущість даного автора для фортепіанної музики зумовлюється його специфічним ставленням до фортепіанної тембрової палітри, до способів звуковидобування, котрі передбачають, насамперед, «живе» відчуття звучання через дотик до клавіатури [15].

Побудований з 33-ох афористичних «замальовок», даний цикл демонструє драматургічну гнучкість та взаємозалежність усіх стилістичних складових. Тому виконавці часто скорочують його, обираючи послідовність – формуючи власну послідовність – з 10–12 п'єс, що дозволяє їм вибудовувати власний умовний «сюжет», вносити імпровізаційні елементи не лише до ігрових прийомів, а й до образного змісту твору.

Специфічною рисою програми-концепції цього циклу є постійні вказівки на імена умовних «співавторів» – режисерів, сценаристів і драматургів, художників, акторів, котрих композитор вважає причетними до його творчих ідей, що надає змісту твору рис персоніфікації, також своєрідної «гри у діалог», яку може продовжити музикант-виконавець.

Таким чином, **наукова новизна** статті визначається необхідністю запровадження оновлених епістемологічних критеріїв щодо жанрового походження та призначення малих форм та способів їх циклізації у фортепіанній творчості, у тому числі – в її виконавському призначенні; суттєво змінюється уявлення про програмність та міжжанрові взаємодії фортепіанної музики, що парадоксальним чином вміщуються у гранично стислі межі малої форми; розкриваються виразові якості малої форми у її жанрових та стильових проєкціях, зокрема у зв'язку з циклічністю, що набуває у сучасній фортепіанній музиці нових, суто виконавських, принципів тлумачення. У новому світлі, як принцип мислення, що найбільше відповідає його психологічній природі, розкривається явище репетитивності, що входить до мовленнєвого канону малих фортепіанних форм, тому й до жанрових епістем сучасної музично-інструментальної практики.

**Висновки** дозволяють засвідчувати, що на переході від ХХ до ХХІ століття відбуваються суттєві зміни у жанровій структурі фортепіанної творчості – якісно оновлюється жанрова

пам'ять, що впливає на інтерпретацію усієї системи виразових засобів, особливо виконавських, котрі постають провідними у процесі художньої та соціальної комунікації. Новий жанровий статус малих форм у фортепіанній музиці виражається у зміні ставлення до процесу та драматургічних функцій циклізації, також до нових рис програмного мислення в музиці та видозмін у середовищі програмно-образних функцій фактурно-інтонаційних прийомів. Нові жанрові епістемі, що вказують на переосмислення малих форм, складаються у межах авторської поетики, часто академічного походження, але також приходять від прикладних масових сфер, з галузі естрадно-розважальної та театральної музики; долаючи раніше усталені межі, вони претендують на значення нового способу діалогу музиканта, як композитора, так і виконавця, з досвідом культури, тобто діалогу зі стилем культури у його цілісності.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гія Канчели. Простая музыка для фортепиано: На темы из музыки для кино и театра. URL: <https://ruslania.com/ru/noty/157623-gija-kancheli-prostaja-muzyka-dlja-fortepiano-na-temy-iz-muzyki-dlja-kinno-i-teatra/>.
2. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К.: Муз. Украина, 1985. 112 с.
3. Жукова Н. Интерпретация как компонент музыкальной творчости: эстетичный аспект: дис. ...канд. філософських наук: 09.00.08. Київський національний університет ім. Т.Шевченка. К., 2003. 192 с.
4. Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып. 1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. М.: Музыка. 1995. 544 с.
5. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Сб. статей. К.: Музична Україна, 1989. С. 28–34.
6. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння. К., 2002. Вип. 20. С. 44–51.
7. Лі Цзюй. Європейська фортепіанна традиція як історична та логіко-семантична основа сучасного піанізму. Дис. ...доктора філософії; спец.: 025 – музичне мистецтво. Одеса, 2024. 204 с.
8. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ...канд. мистецтвознавства (доктора філософії); спец.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2018. 201 с.

9. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. К.: Изд-во Киевской Государственной консерватории, 1994. 156 с.

10. Овсяннікова-Трель О. Стильові засади «нової простоти» у світлі філософсько-естетичних значень концепту простоти. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Гельветика, 2020. Вип. 32. Кн. 1. С. 162–175.

11. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2012. 239 с.

12. Самойленко О. Часові епістемі музики та темпоральні категорії історичного музикознавства. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. No. 3 (36). С. 146–152.

13. Самойленко О. Музичне мислення як інтерпретативний феномен та предмет музикознавчої герменевтики. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2017. Вип. 25. С. 206–214.

14. Ян Хуейянь. Категорія виконавського мислення у сучасній фортепіанології. *Музичне мистецтво і культура*. № 38. Вип. 1. Одеса, 2023. С. 200–212.

15. Duffie B. A conversation with Giya Kancheli // Personalwebsite of Bruce Duffie. Chicago, 2009. URL: <http://www.bruceduffie.com/kancheli.html>.

### REFERENCES

1. Gia Kancheli. Simple music for piano: On themes from music for film and theater. URL: <https://ruslania.com/ru/noty/157623-gija-kancheli-prostaja-muzyka-dlja-fortepiano-na-temy-iz-muzyki-dlja-kino-i-teatra/> [in Russian].

2. Goryukhina, N. (1985). Essays on issues of musical style and form. K.: Music. Ukraine [in Russian].

3. Zhukova, N. (2003). Interpretation as a component of musical creativity: aesthetic aspect: dis. ...cand. Philosophical Sciences: 09.00.08. Kiev National University named after. T.Shevchenko. K. [in Ukrainian].

4. Zaderatsky, V. (1995). Musical form. In 2 issues. Issue 1: Textbook for specialized faculties of higher musical educational institutions. M.: Muzyka [in Russian]

5. Kotlyarevsky, I. (1989). On the issue of the conceptuality of musical thinking // Musical thinking: essence, categories, aspects of research. Collection of articles. K.: Muzychna Ukraina. P. 28–34 [in Russian].

6. Kokhanyk, I. (2002). Musical work: the interaction of stable and mobile in the aspect of style // Scientific Bulletin of the NMAU named after P.I. Tchaikovsky. Musical work: the problem of understanding. K. Issue 20. P. 44–51 [in Ukrainian].

7. Li, Ziyuy. (2024). European piano tradition as a historical and logical-semantic basis of modern pianism. Dissertation ... Doctor of Philosophy; speciality: 025 - musical art. Odessa 51 [in Ukrainian].

8. Ma, Xingxing. (2018). Textological principles of performance interpretation in piano work (from stylistic content to semantic typology). Dissertation ... Candidate of Arts (Doctor of Philosophy); speciality: 17.00.03 «Musical Art». Odesa [in Ukrainian].

9. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis). Research. K.: Publishing house of the Kyiv State Conservatory [in Russian].

10. Ovsyannikova-Trel, O. (2020). Stylistic principles of «new simplicity» in the light of the philosophical and aesthetic meanings of the concept of simplicity. Musical art and culture: Scientific bulletin of the ONMA named after A.V. Nezhdanova. Odesa: Helvetika. Vol. 32. Book 1. P. 162–175 [in Ukrainian].

11. Pototskaya, O. (2012). Stylistic typology of piano-performing interpretation: dis... candidate of arts: 17.00.03 / ONMA named after A.V. Nezhdanova. Odesa [in Ukrainian].

12. Samoilenko, O. (2017). Temporal epistemes of music and temporal categories of historical musicology. Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. No. 3 (36). P. 146–152 [in Ukrainian].

13. Samoilenko, O. (2017). Musical thinking as an interpretative phenomenon and subject of musicological hermeneutics. Musical art and culture: Scientific bulletin of the Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa. Issue 25. P. 206–214 [in Ukrainian].

14. Yang, Huiyan. (2023). Category of performing thinking in modern pianoology. Musical art and culture. No. 38. Issue 1. Odesa. P. 200–212 [in Ukrainian].

15. Duffie, B. A conversation with Giya Kancheli // Personalwebsite of Bruce Duffie. Chicago, 2009. URL: <http://www.bruceduffie.com/kancheli>. Html [in English].

УДК 782+781

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-14>**Лінь Юйхен**

ORCID: 0000-0003-2922-2435

аспірант наукової аспірантури

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

l\_kulieva@ukr.net

## РОЛЬ ОРІЄНТАЛІЗМУ В ПОЕТИЦІ ФРАНЦУЗЬКОЇ ЛІРИЧНОЇ ОПЕРИ (НА ПРИКЛАДІ «ЛАКМЕ» Л. ДЕЛІБА)

**Мета роботи** – виявлення ролі орієнталізму в змістовно-драматургічній та інтонаційній специфіці опери Л. Деліба «Лакме». **Методологія роботи** передбачає використання жанрово-стильового, інтонаційного, історико-культурологічного аналітико-музикознавчого методів, а також міждисциплінарного підходу. **Наукова новизна** роботи визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки типологічні ознаки французької ліричної опери у вказаному творі Л. Деліба, але й роль в них орієнталізму як показового явища французького мистецтва та культури романтизму в цілому. **Висновки.** Схід для європейського загалу та його мистецько-естетичного мислення є одним з найбільш глибоких образів «Іншого». В межах духовно-естетичних координат романтизму орієнталізм мислився як світ уявний та фігурував на рівні орієнтального міфу, народженого в результаті взаємодії західної та східної культур зі збереженням європоцентристського підходу. Особлива увага до Сходу як носія духовності показова й для французької ліричної опери. Орієнталізм як складова поетики цього жанру органічно вписується в його змістовну концепцію і на рівні інтересу до даної тематики, і на рівні зближення і єднання Заходу та Сходу у пошуках вікових сакральних Істин, як це представлено в опері Л. Деліба «Лакме». Саме через образ Лакме композитор реалізує найбільш показові смислові відтінки тлумачення теми любові у французькій ліричній опері, посилені в даному разі її орієнтальною спрямованістю. Любов, що відкриває нові глибинні висоти її душі, водночас є і проявом щастя, і ознакою випробувань, що стають ґрунтом її духовного зростання, породжуючи здатність до великого почуття та самопожертви. Отже, трактування орієнталізму в цьому творі набуває ознак, типових саме для романтичної культури. Відповідно, його інтонаційне втілення виявляється сконцентрованим саме в партії Лакме та апелює до орнаментально-медитативного типу мелодики, співвідносно з риторичною фігурою «кола», мажоро-мінорних поєднань та оригінальним «вокальним інструменталізмом» (імітація тембральності дзвіночків), орієнтованим на виразні можливості камерного вокалу.

**Ключові слова:** оперна творчість, «Лакме» Л. Деліба, французька лірична опера, орієнталізм, жанр, стиль, вокал, французький музичний театр, Схід – Захід, романтизм, романтичний орієнталізм.



*Yuheng Lin, Postgraduate Student of Scientific Postgraduate Studies of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The role of orientalism in the poetics of French lyrical opera (on the example of “Lakme” by L. Delibes)**

**The purpose of the work** is to identify the role of orientalism in the content, dramaturgical and intonation specificity of L. Delib’s opera «Lakme». **Work methodolog** conveys a selection of genre-style, intonation, historical-cultural analytical-musicological methods, as well as an interdisciplinary approach. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, which takes into account not only the typological features of French lyric opera in the specified work of L. Delibes, but also the role of orientalism in them as an indicative phenomenon of French art and the culture of romanticism in general. **Conclusions.** A gathering for the European zagala and its mystical-aesthetic thought and one of the most profound images of the “Other.” Between the spiritual and aesthetic coordinates of romanticism, Orientalism is considered as a light manifested and figured on par with the Oriental myth, which was created as a result of the interaction of foreign and similar cultures with savings. Eurocentric approach. Particular respect is given to immediately as the wear of spirituality is ostentatious for the French lyric opera. Orientalism, as a warehouse of poetics of this genre, fits organically into its alternative concept, both on an equal basis with the interest in this topic, and on an equal basis with the closeness and similarity of the approach and at once in searches age-old sacred truths, as presented in L. Delibes’ opera “Lakme”. It is through the image of Lakmü that the composer realizes the most ostentatious meaning of the shadow of love in the French lyric opera, reinforced this time with oriental directness. Love, which reveals new depths of their soul, at the same time the manifestation of happiness, and the sign of experiencing, which become the soil of their spiritual growth, giving rise to a great sense of self-sacrifice. Well, the interpretation of Orientalism in this work evokes a sign typical of romantic culture itself. Apparently, its intonation is concentrated in Lakme’s part and appeals to an ornamental-meditative type of melody, consistent with the rhetoric of the “cola” figure, major-minor accompanied by original “vocal instrumentalism” (imitation of the timbrality of chimes), focusing on the unique capabilities of chamber vocals.

**Key words:** opera work, «Lakme» by L. Delibes, French lyric opera, orientalism, genre, style, vocals, French musical theater, East – West, romanticism, romantic orientalism.

**Актуальність теми дослідження.** Лео Деліб – одна з видатних постатей французького музичного театру другої половини XIX століття, чия діяльність безпосередньо пов’язана з класикою французької ліричної опери. Поетика останньої і нині складає вельми актуальний напрям українського музикознавства та оперного виконавства. Її показовим змістовно-смісловим аспектом можна вважати також апелювання до *орієнталізму* та відповідної

тематики, що набула особливого значення у французькому культурному ареалі вказаного періоду. Зазначена проблематика отримала яскраве відтворення в найбільш відомому опусі Л. Деліба – в опері «Лакме», що й нині є активно затребуваною в оперно-виконавській та вокально-педагогічній практиці.

Аналіз досліджень і публікацій. Вітчизняна бібліографія, присвячена творчості Л. Деліба, гранично мінімалізована. Оперна спадщина композитора, її семантико-драматургічні особливості частково висвітлюються в дисертації В. Мовчан [6], присвяченій узагальненню поезики французької ліричної опери. Такого ж роду проблематика є предметом уваги в роботах Л. Мудрецької [7], Ван Мінцзе [1], а також у фундаментальному дослідженні І. Іванової, Г. Куколь та М. Черкашиної «Історія опери: Західна Європа. XVII–XIX століття» [3]. Питання щодо орієнтальної специфіки французького музичного театру та культури XIX століття підіймається у наукових розвідках Р. Горобця [2], Лі Мін [5], Цзен Тао [13], а також в статті О. Кушнірук [4], представленій в «Українській музичній енциклопедії». В останній дане явище узагальнюється в різноманітних національно-жанрових сферах європейської музики Нового часу. Цікавими є й матеріали збірок «Україна і Схід» [12] та «Орієнтальні студії в Україні» [9], що підсумовують історичний та мистецтвознавчо-літературний досвід дослідження даної проблематики. Узагальнення сутності даного феномену в контексті культури західноєвропейського романтизму та його образно-тематичних вподобань репрезентовано у фундаментальних монографіях І. Пупурс [10] та Е. Саїда [11]. Більш детальну інформацію щодо поезики оперної спадщини Л. Деліба та її буття в межах жанрово-стильових вподобань французького музичного театру XIX століття демонструє зарубіжна бібліографія [16; 19; 17; 18]. Проте яскрава творчість французького митця як одного з видатних композиторів-мелодистів свого часу і нині потребує узагальнень мистецтвознавчого та музично-культурологічного порядку.

Мета роботи – виявлення ролі орієнталізму в змістовно-драматургічній та інтонаційній специфіці опери Л. Деліба «Лакме». Наукова новизна роботи визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки типологічні ознаки французької ліричної опери у вказаному творі Л. Деліба, але й роль в них орієнта-

лізму як показового явища французького мистецтва та культури романтизму в цілому.

**Виклад основного матеріалу.** Протягом усього XIX та XX століть у європейському мистецтвознавстві та культурологічній думці все більше актуалізується проблема культурного діалогу «Схід–Захід». Інтерес до цієї проблематики значною мірою зумовлений глобалізаційними процесами, однією з основоположних особливостей яких є тенденція до культурного «зближення» різних цивілізацій, зокрема, європейської та східної. Розвиток подібних міжкультурних відносин призводить до взаємовпливу та суттєвого взаємозбагачення культур.

Культура Сходу протягом багатьох епох завжди приваблювала також і європейських музикантів, зокрема, французьких. Композитори у сюжетах творів або в їх програмних поясненнях зверталися до таких екзотичних країн, як Китай, Туреччина, Індія, Арабський Схід, Японія тощо. Внаслідок такого інтересу сформувався феномен «орієнталізму», що розглядається як напрямок у розвитку західноєвропейської культури, часові межі якого охоплюють XVIII – початок XX століть [8]. За визначенням Е. Саїда, орієнталізм є «засобом європейської взаємодії зі Сходом, заснованою на особливому місці Сходу в досвіді Західної Європи». Водночас, Схід (Orient) для європейського загалу та його мистецько-естетичного мислення є одним з найбільш глибоких і певною мірою недоступних образів «Іншого» [11] при одночасному збереженні європоцентристського підходу до зазначеної проблематики.

Як відомо, особливої популярності орієнтально-екзотична тематика набуває саме в мистецтві романтизму, в тому числі й на рівні протиставлення неприйнятних для його представників реалій сьогодення, надбань європейської цивілізації та відстороненого від її впливу східного світу, а також популярної теми «втечі на Схід від дійсності». На думку І. Пупурс, «сам термін “романтичний” у XIX ст. нерідко використовувався в якості прикметникового означення до текстів, які містили в собі елементи екзотики, ідеалізму, ірраціоналізму, фантастичності <...> Тобто, під *романтичним* часто розумілося щось екзотичне, котре, своєю чергою, пов’язувалося з усім *орієнтальним*» (*курсив наш* – Л. Ю.) [10, с. 20]. Крім того, звертання романтиків до

цієї тематики знаменувало виявлення показового для цієї епохи авторського індивідуалізму, що є концептуальною основою як романтичного світовідчуття, так і методу творчості.

Зазначимо, що в межах духовно-естетичних координат романтизму *орієнталізм мислився як світ уявний, децю ідеалізований та метафоричний*. У західній свідомості він фігурував на рівні скоріше *орієнтального міфу*, народженого в результаті взаємодії двох культур (західної та східної) зі збереженням її європоцентристського підходу. В той же час в одному з розділів праці Дж. Кларка «Орієнтальне просвітництво...» орієнталізм уподібнено до «коригуючого або виправного дзеркала» [15, с. 27], позаяк Схід в певний час мислився на рівні носія духовності, останнього притулку живої традиції, що, на відміну від західної цивілізації та її прогресистської спрямованості, ніколи не втрачала зв'язку-гармонії з одухотвореною природою. Ці регіональні протиставлення, що набували вже статусу культурно-світоглядних, виявлялися також і в антитезах «фемінного» як східного та «маскулінного» як західного начал зазначених культур. Знаменно, що вони є показовими і для поетико-змістовного «наповнення» французьких ліричних опер, що апелювали до орієнтальної тематики, в тому числі й для образних протиставлень, репрезентованих в «Лакме» Л. Деліба (див. нижче).

Серед культурно-географічного розмаїття орієнтального світу особливо виділялася *Індія*, міфічний образ якої посів значне місце і в естетичних концепціях німецьких романтиків, зокрема, братів Шлегелів, і в культурно-мистецьких ідеях Франції, пізніше Британії. Всіх їх єднала уява про цей край як втілення райської краси, а також уособлення «Прасвого» [див.: 10, с. 246] з доміантною роллю в ньому сакрального початку. Сказане обумовлює також й звернення не тільки до індійських географічних лексем, описів флори та фауни Індії, але й до її пантеону. Серед останніх частіше всього фігурували Сур'я, Шіва, Сарасваті, Брахма, Дурга, Індра та ін., а також персонажі, що за своїм соціальним (кастовим) положенням були гранично до них наближені – жерці, браміні. Показово, що подібний статус має й головна героїня опери Л. Деліба – Лакме і її батько. Значна частина сцен цього твору, пов'язаних з індійським світом, – це молитви та відповідні ритуали.

Показовим проявом феномену орієнталізму є його музична складова, що також представляє культуру Сходу «очима європейців», а також в руслі їх жанрово-інтонаційного сприйняття. Сказане підтверджується у формулюванні сутності орієнталізму, представленій у статті О. Кушнірук в «Українській музичній енциклопедії», де він визначений як «особливе художнє явище європейської культури, пов'язане зі сприйманням тем, образів Сходу виключно як екзотичних об'єктів художнього змісту мистецьких творів і втіленням їх характерності в композиторській творчості 18–20 ст.». Спираючись на узагальнення численного музичного матеріалу, цитований автор виділяє найбільш показові риси його стилістики, що позначені наслідуванням східних зразків – «від безпосереднього цитування до переосмислення окремих засобів (орнаментальність мелодики, ладова своєрідність, зокрема пентатоніка тощо)» [4, с. 488].

Особлива увага до цього явища показова для культури та музики Франції, в тому числі й до її музичного театру, зокрема, для поезики французької ліричної опери. Остання в багатьох своїх зразках неодноразово виявляла суттєвий інтерес саме до східної тематики та сюжетики. Про це свідчать твори Ф. Давіда, Е. Рейє, Ж. Бізе, К. Сен-Санса, Л. Деліба. Найбільш яскравими прикладами звернення до орієнталізму є «Лала Рук» Ф. Давіда, «Африканка» Дж. Меєрбера, «Статуя» Е. Рейє, «Цариця Савська» Ш. Гуно, «Король Лагорський» Ж. Массне, «Самсон і Даліла» й «Жовта принцеса» К. Сен-Санса, «Шукачі перлин» Ж. Бізе. Поміж інших музично-театральних творів, що апелюють до зазначеної тематики, виділяємо балет «Шакунтала» Е. Рейє, оди-симфонії «Пустеля» (1844) Ф. Давіда й «Селям» (1850) Е. Рейє.

Французька лірична опера та її провідна тематика, в тому числі й орієнтальної спрямованості, представлена в названих творах, проте формувалася на тлі вікових духовно-змістовних традицій французького музичного театру та його містеріальних настанов [14]. Любов як найвищий прояв «людського в людині», обов'язок, вірність, мужність перед випробуваннями долі, здатність до самопожертви єднають і високе етичне мистецтво французького класицизму та породженої ним «ліричної трагедії», і французьку оперу доби ампіру, і поезику «великої» опери.

Значимо, що остання опера Дж. Меєрбера «Африканка» не тільки передбачує провідні типологічні ознаки ліричної опери, але й вибудовується саме на орієнтальному сюжеті, в межах якого саме любов здатна єднати не тільки людей різних релігій, конфесій, але й різні географічні частини світу (Захід – Схід) та знаменувати духовне сходження-Преображення головних персонажів у творах цього жанру.

Таким чином, орієнталізм як складова поетики ліричної опери органічно вписується в її змістовну концепцію і на рівні показового для французької культури другої половини XIX століття інтересу до даної тематики, і на рівні зближення і єднання Заходу та Сходу. Глибинний погляд на роль цього явища в типології названого жанру дозволяє також розширити уявлення про його специфіку та духовне підґрунтя. За словами В. Мовчан, безмежність форм втілення такого роду тематики «зумовила довге життя французької ліричної опери – останнього розділу романтичного XIX століття, що йде в національному музичному театрі, прощальним відблиском якого в символістському переломленні став оперний шедевр К. Дебюссі» [6].

Одним з яскравих прикладів орієнтальної тематики можна вважати оперу Л. Деліба «Лакме», що була написана на лібрето Едмона Гондіне і Філіпа Жіля. В його основу було покладено роман П. Лоті «Рара, або Одруження Лоті», автор якого значну частину свого життя провів на Сході. Прем'єра опери відбулася у 1883 році і до нинішнього часу продовжує свою триумфальну ходу на сценах провідних оперних театрів світу.

Сюжетна основа твору Л. Деліба сконцентрована навколо теми кохання між індійською жрицею Лакме та англійським офіцером Джеральдом. В сюжетному оповіданні та інтонаційно-сміслових характеристиках головних дійових осіб опери очевидним є їх принципове протиставлення, що власне й виявляє антитези проблематики «Схід – Захід». *Схід* репрезентовано в образах Лакме, її батька – браміна Нілаканти та найближчого оточення як світ духовний та гармонійний. Більша частина його оперного «буття» занурена у молитви, споглядання гармонічної природи та ритуально-обрядові дії, звернені до сакрального світу. Покажемо в цьому плані є початок опери, зосереджений саме на обрядовій сцені біля храму в оточенні розкішної індій-

ської природи. Такого роду піднесена духовність є показовою не тільки для масових сцен, але й до діалогів Нілаканти та Лакме. В останніх фактично нівельовано виявлення родинних почуттів батька та доньки, що мислять та сприймають один одного переважно в духовних категоріях.

Гармонію між людським єством, природою та сакральним світом, інтонаційно відтворену через пентатоніку, діатонічний склад мелодики та її орнаментальність, порушують лише дії англійців-окупантів (Джеральд, Фредерік, Еллен, Роза, місіс Бентсон), що асоціюються із *Заходом*. Їх більшою частиною характеризує неповага до місцевих традицій та їх духовних законів. Образ Індії сприймається в їх свідомості або як примхлива екзотика, або як втілення ворожого «Іншого». Міркування англійців щодо долі жриці Лакме у 1 дії опери (ще до її появи) виявляє їх нерозуміння її високої духовної місії, а також намагання поставити її (згідно з їх європейською мораллю) в один ряд з усіма жінками, що «люблять прикидатися». Закономірним в цьому плані є й висновок про переваги чеснот західного світу: «Ми скромні, але любимо глибше». Гімнічно-молитовному тону сцен тут протистоїть грайлива скерцозність та типологічні ознаки комічної опери.

Цьому вкрай зневажливому відношенню певною мірою протистоїть позиція Джеральда, що бачить в Індії «чудовий край», сприймаючи всі її природні красоти та загадково-екзотичну культово-ритуальну специфіку з романтичною мрійливістю, типовою для «героя-любовника», здатного, скоріше (на відміну від Лакме) до захопленості, ніж до глибокого почуття. В. Мовчан, аналізуючи жанрово-типологічні ознаки ліричної опери в цій опері Л. Деліба [6], вказує на протистояння в свідомості Джеральда обов'язку та любові та на домінування в кінцевому підсумку першого, що власне й визначає трагічну долю головної героїні – Лакме. Проте його обов'язок (необхідність повернення до англійського війська, що подавляє індійський заколот проти окупантів), на відміну від аналогічної сюжетної ситуації в класицистській трагедії XVII ст., в умовах сюжетного оповідання в опері «Лакме», виглядає більш ніж умовним.

Своєрідною сполучною ланкою у зазначеному протистоянні Сходу і Заходу виступає образ Лакме – жриці, вірної дочки свого

народу, що шанує його релігійні традиції та живе в гармонії з рідною природою та сакральним світом. Водночас, знайомство з Джеральдом привносить в її життя нові почуття, що перетворюють її в закохану жінку, яка щиро намагається уникнути драматичного протистояння двох однаково близьких їй людей – батька та коханого. Неможливість їх примирення фактично загострює її внутрішню драму, сконцентровану на справжньому протистоянні її глибоких особистих почуттів та духовного обов'язку.

Саме через образ Лакме Л. Деліб реалізує всі найбільш показові смислові відтінки тлумачення теми любові у французькій ліричній опері, посилені в даному разі ще й її орієнтальною спрямованістю. Любов, що відкриває нові глибинні висоти її душі, водночас є і проявом щастя, і ознакою випробувань, що стають ґрунтом її духовного зростання та преображення, породжуючи здатність до великого почуття. Шлях до відновлення втраченої гармонії та духовного спокою лежить через смерть та самопожертву, на яку Лакме йде без жодних вагань. Отже, трактування орієнталізму в цьому випадку набуває ознак, типових саме для романтичної культури, в межах якої Схід позиціонувався як втілення ідеального світу (тим більш, реалізованого через образ прекрасної жінки), не забрудненого західною цивілізацією.

Сказане знайшло відтворення в ладово-інтонаційній мові музичного образу Лакме. Їй присвячена практично вся оркестрова Прелюдія опери. Після урочистого проведення теми хорової молитви індійців з фіналу 2 дії Л. Деліб репрезентує лейтмотив Лакме, що в 1 дії представлений у вигляді аріозо-молитви головної героїні. І в оркестровому, і у вокальному варіантах вона відрізняється особливою тендітністю, витонченістю, що доповнюються синкопованою ритмікою, мінором з четвертим підвищеним щаблем, мажоро-мінорними засобами. У вокальному варіанті (1 дія) виразність цього тематизму посилена також його орнаментально-колоратурним розцвічуванням. Звертає увагу на себе й активне застосування музично-риторичної фігури «кола», що виявляє не тільки сутність її висловлювання як медитативної молитви, але й наближеність героїні до сакрального світу.

Іншою іпостассю втілення її ідеальних якостей можна вважати широко відомий «квітковий дует», інтонаційна мова якого у поєднанні з особливою виразністю звучання терцієвих паралеле-



лей в умовах мажорної діатоніки створює справжній образ земного раю як гармонії людини та природи. Типологічні ознаки баркароли в цьому номері органічно поєднані з вільно фігурованим варіантом лейтмотиву Лакме. Тема дуету в подальшому розвитку 1 дії також фактично виконує функції провідного музичного матеріалу героїні. Саме в цьому інтонаційному «ореолі» її вперше бачить Джеральд.

Найбільш повно орієнталізм музичної характеристики Лакме сконцентрований в її арії «з дзіночками» (2 дія), якому передують вокаліз-імпровізація з колоподібним мелодичним рухом та підкресленням квінтового «стрижня» вокальної партії. Епічність оповідання підкреслено жанровим визначенням цього сольного номеру саме як «Легенди», змістовну основу якої складає передавання про дочку парія, котра рятує бога Вішну. Крім зазначеної орнаментальності вокальної партії Лакме, звертає на себе увагу й епізоди, в яких вона голосом ніби відтворює звучання чарівних дзвіночків. В даному разі Л. Деліб звертається до відомої в багатьох східних народів традиції використання цих інструментів для гармонізації простору: звуки таких повітряних дзвіночків набувають сенсу інструментів-символів, що пов'язують світ земний зі світом сакральним. Показово, що в вокальній партії ці епізоди озвучені переважно через квартово-квінтову інтерваліку зі штрихом *staccato*, що виявляють виразні можливості беззвратного звучання колоратурного сопрано, витриманого в межах традицій камерного співу.

Водночас музична характеристика Лакме виявляє й тяжіння до більш простих сольних форм, наближених до ліричної пісні, що знаходимо у «Строфах», а також у відомій Колисковій з 3 дії. Останній номер гранично зближує партію Лакме з образом Селіки з «Африканки» Дж. Меєрбера.

Інші риси героїні, що після зустрічі з Джеральдом відкриває для себе щастя земного кохання, сконцентровані в лейтмотиві любові, що вперше з'являється ще у середньому розділі оркестрової Прелюдії. За своїм інтонаційним «наповненням» він позбавлений зазначених вище екзотизмів. Його базова тональність – *Des-dur*, що в більшості творів композиторів-романтиків XIX століття увійшла як «тональність любові». На відміну від попереднього тематичного матеріалу, що характеризував

Лакме як жрицю та представницю східного світу з показовими тяжіннями до споглядальності, медитативності, відтворених у колоподібному орнаментальному русі мелодики та тяжінні до камерності, тема любові відрізняється більш динамічним характером, безперервним секвентним розвитком, емоційно-динамічними нагнітаннями, особливо відчутними в дуєті Лакме і Джеральда з 3 дії.

**Висновки.** Культура Сходу протягом багатьох епох завжди приваблювала європейських музикантів, зокрема, французьких. Композитори у сюжетах творів або в їх програмних поясненнях зверталися до таких екзотичних країн, як Китай, Туреччина, Індія, Арабський Схід, Японія тощо. Внаслідок такого інтересу сформувався феномен «орієнталізму», що є «засобом європейської взаємодії зі Сходом, заснованої на особливому місці Сходу в досвіді Західної Європи» (Е. Саїд). Водночас, Схід (Orient) для європейського загалу та його мистецько-естетичного мислення є одним з найбільш глибоких і певною мірою недоступних образів «Іншого». В межах духовно-естетичних координат романтизму орієнталізм мислився як світ уявний, дещо ідеалізований та метафоричний. У західній свідомості він фігурував на рівні орієнтального міфу, народженого в результаті взаємодії західної та східної культур зі збереженням її європоцентристського підходу. В той же час орієнталізм уподібнено до «коригуючого або виправного дзеркала» (Дж. Кларк), позаяк Схід в певний час мислився на рівні носія духовності, останнього притулку живої традиції, що, на відміну від західної цивілізації та її прогресистської спрямованості, ніколи не втрачав зв'язку-гармонії з одухотвореною природою. Особлива увага до цього явища показова для культури та музики Франції, зокрема, для французької ліричної опери. Орієнталізм як складова поезики цього жанру органічно вписується в його змістовну концепцію і на рівні показового для французької культури другої половини XIX століття інтересу до даної тематики, і на рівні зближення і єднання Заходу та Сходу у пошуках вікових сакральних Істин, як це представлено в опері Л. Деліба «Лакме». Саме через образ Лакме композитор реалізує найбільш показові смислові відтінки тлумачення теми любові у французькій ліричній опері, посилені в даному разі ще й її орієнтальною спрямованістю. Любов, що відкриває нові глибинні висоти її души, водночас є і проявом щастя, і

ознакою випробувань, що стають ґрунтом її духовного зростання та преображення, породжуючи здатність до великого почуття. Шлях Лакме до відновлення внутрішньої гармонії та духовного спокою лежить через смерть та самопожертву, на яку вона йде без жодних вагань. Отже, трактування орієнталізму в цьому випадку набуває ознак, типових саме для романтичної культури, в межах якої Схід позиціонувався як втілення ідеального світу. Відповідно, його інтонаційне втілення виявляється сконцентрованим саме в партії Лакме та апелює до орнаментально-медитативного типу мелодики, співвідносною з риторикою фігури «кола», мажоро-мінорних поєднань та оригінальним «вокальним інструменталізмом» (імітація тембральності дзвіночків), орієнтованим на виразні можливості камерного вокалу.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ван Мінцзе. Лірика і аріозність у вибудові жанру ліричної опери. *Українська музика: Науковий часопис*. 2018. Число 4 (30). С. 196–203.
2. Горобець Р. Ю. «Жовта принцеса» Каміля Сен-Санса – перша опера на японський сюжет (до 140-річчя прем'єри). *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2013. № 1. С. 57–65.
3. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа. XVII–XIX століття: навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 383 с.
4. Кушнірук О. Орієнталізм. *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2016. Т. 4. С. 488–490.
5. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. 250 с.
6. Мовчан В. О. Французька лірична опера в динаміці жанрової традиції: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2016. 18 с.
7. Мудрецька Л. Г. Жанрово-стильовий пошук в оперній творчості Жюльє Массне (на прикладі опер «Манон» та «Вертер»): автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 18 с.
8. Орієнталізм (мистецтво). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Орієнталізм\\_\(мистецтво\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Орієнталізм_(мистецтво)) (дата звернення: 03.09.2024).
9. Орієнтальні студії в Україні: до ювілею Л. В. Матвеевої / НАН України, Ін-т сходознавства ім. А. Кримського. Київ: Видавництво Інституту сходознавства ім. А. Ю. Кримського, 2010. 508 с.
10. Пупурс І. Схід у дзеркалі романтизму (імагологічна парадигма романтичного орієнталізму: на матеріалі західно- й східноєвропейської літератур XVIII–XIX століть). Суми: Університетська книга, 2017. 407 с.
11. Саїд Е. В. Орієнталізм. Київ: Основи, 2001. 511 с.

12. Україна і Схід / Дашкевич Я. Упорядники Г. Сварник, А. Фелонюк; НАН України, Інститут української археології та джерелознавства імені М. С. Грушевського. Львівське відділення; Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2016. 960 с.

13. Цзен Тао. Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2016. 250 с.

14. Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 211 с.

15. Clarke John. J. *Oriental Enlightenment: The Encounter between Asian and Western Thought*. London: Routledge, 1997. 273 p.

16. Cokuis Andre. *Leo Delibes: sa vie et son oeuvre (1836–1891)*. Paris: Richard-Masse, 1957. 166 p.

17. Gerhard A. *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century* / Translated by M. Whittall. Chicago: University of Chicago Press, 2000. 526 p.

18. Leo Delibes. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9o\\_Delibes](https://en.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9o_Delibes) (дата звернення: 07.09.2024).

19. Studwell W. E. *Adolphe Adam and Leo Delibes: a guide to research*. Garland Pub., 1987. 248 p.

#### REFERENCES

1. Van, Mintsze (2018). Lyrics and arias in the construction of the lyric opera genre. *Ukrayins'ka muzyka: Naukovyy chasopys*. 4 (30), 196–203 [in Ukrainian].

2. Horobets', R. YU. (2013). «The Yellow Princess» by Camille Saint-Salms is the first opera based on a Japanese plot (for the 140th anniversary of the premiere). *Chasopys NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho*. 1, 57–65 [in Ukrainian].

3. Ivanova, I. L., Kukul', H. V., Cherkashyna, M. R. (1998). *History of Opera: Western Europe. 17th–19th centuries: a study guide*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].

4. Kushniruk, O. (2016). *Orientalism*. *Ukrayins'ka muzychna entsyklopediya*. Kyiv: IMFE imeni M. T. Ryl's'koho NAN Ukrayiny. 4, 488–490 [in Ukrainian].

5. Li, Min (2019). *Opera art of China and Europe in the context of mutual reflections*. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: KHNUM imeni I. P. Kotlyarevs'koho [in Ukrainian].

6. Movchan, V. O. (2016). *French lyric opera in the dynamics of the genre tradition*. Extended abstract of candidate's thesis.

7. Mudrets'ka, L. H. (2004). *Genre-style search in the opera work of Jules Massenet (on the example of the operas «Manon» and «Werther»)*. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

8. *Orientalism (art)* (2024). Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Орієнталізм\\_\(мистецтво\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Орієнталізм_(мистецтво))

9. *Oriental studies in Ukraine: to the anniversary of L. V. Matveeva: coll. of science Art. / NAS of Ukraine, Institute of Oriental Studies named after A. Krymskyi*. Kyiv: Vydavnytstvo Instytutu skhodoznavstva im. A. YU. Kryms'koho [in Ukrainian].

10. Pupurs, I. (2017). The East in the mirror of romanticism (imagological paradigm of romantic orientalism: on the material of Western and Eastern European literature of the XVIII–XIX centuries): monograph. Sumy: Universytet-s'ka knyha [in Ukrainian].

11. Said, E. (2001). Orientalism. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].

12. Ukraine and the East / Dashkevich Ya. Compiled by H. Svarnyk, A. Felonyuk; National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Ukrainian Archeology and Source Studies named after M. S. Hrushevskiy. Lviv Branch; Lviv Ivan Franko National University (2016). Lviv [in Ukrainian].

13. Zeng, Tao (2016). The image of China in European music: genre and style aspects. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: L'vivs'ka natsional'na muzychna akademiya imeni M. V. Lysenka [in Ukrainian].

14. Shan, Yun (2021). Mysterious aspects of the «grand» French opera and their reproduction in the work of J. Meyerbeer and J.F. Halevy. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

15. Clarke, John (1997). Oriental Enlightenment: The Encounter between Asian and Western Thought. London: Routledge [in English].

16. Cokuis, Andre (1957). Leo Delibes: sa vie et son oeuvre (1836–1891). Paris: Richard-Masse [in French].

17. Gerhard, A. (2000). The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century / Translated by M. Whittall. Chicago: University of Chicago Press [in English].

18. Leo Delibes (2024). Retrieved from: [https://en.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9o\\_Delibes](https://en.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9o_Delibes)

19. Studwell, W. E. (2987). Adolphe Adam and Leo Delibes: a guide to research. Garland Pub. [in English].

УДК 78.03+782.1/781.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-15>**Чжоу Фен**

ORCID: 0009-0006-2393-6161

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
839094514@qq.com

## ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗГЛЯДУ ЯВИЩА ОПЕРНОГО ЛІБРЕТО У СВІТЛІ ПРОБЛЕМИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

***Метою** цього дослідження є виявлення теоретичних засад і методологічних принципів аналізу оперного лібрето у світлі проблеми інтертекстуальності. **Методологія роботи** спирається на сукупність гуманітарних і музикознавчих підходів, серед яких провідними є системний, оперознавчий, лібретологічний і герменевтико-семантичний. Вагому роль відіграють компаративні, історико-стильові й текстологічні підходи, а також метод інтертекстуального аналізу, що дає змогу розглядати лібрето як форму діалогу між художніми системами. **Наукова новизна дослідження** полягає у розробці системного підходу до вивчення музичної лібретології як дисциплінарного поля з власною термінологічною та поняттєвою системою; у теоретичному осмисленні інтертекстуальності як універсального принципу музичного мислення; у виявленні інтертекстуальних стратегій, що реалізуються в сучасній композиторській практиці.*

***Висновки.** Опера як жанр невіддільна від поняття театральності, яка передбачає не лише видовищність і ігрове начало, а й складну режисерську організацію дії. Композиторське режисерське мислення виявляється не лише у виборі інтонацій та драматургічних рішень, а й у специфічному типі тексту, який можна означити як «супровідне слово». Це слово не призначене для озвучування на сцені, воно не входить до складу лібрето у традиційному звучному розумінні, але супроводжує його у формі ремарок, описів, авторських вказівок, коментарів до характерів персонажів і організації сценічної дії. Супровідне слово виконує допоміжну, проте принципово важливу функцію, оскільки дозволяє композитору конкретизувати художні наміри, задати параметри сценічного втілення, спрямувати інтерпретацію в потрібному напрямі. Воно постає як прихована, але організуюча сила тексту, що створює концептуальні рамки оперної дії. Інтертекстуальні зв'язки та трансформації тексту, які виникають унаслідок його транспонування в інший художній вимір, зумовлені композиторським «передчуттям»*

оперної цілісності — внутрішнім слуховим уявленням майбутньої партитури, яка не просто озвучує текст, а переосмислює його структуру відповідно до законів музичної драматургії.

**Ключові слова:** опера, оперне мистецтво, оперне лібрето, інтертекстуальність, літературне періоджерело, лібретологія, сюжет, музична мова, художній текст.

*Zhou Feng, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Theoretical prerequisites for examining the phenomenon of the opera libretto in the context of intertextuality**

**The aim of this study** is to identify the theoretical foundations and methodological principles for analyzing the opera libretto through the lens of intertextuality. **The methodology** is grounded in a synthesis of humanistic and musicological approaches, among which the most prominent are systemic, opera-specific, libretto-focused, and hermeneutic-semantic. Comparative, historical-stylistic, and textological methods also play a significant role, alongside the method of intertextual analysis, which enables the libretto to be understood as a form of dialogue between artistic systems.

**The scientific novelty** of this research lies in the development of a systemic approach to the study of musical libretto studies (libretology) as a distinct disciplinary field with its own terminological and conceptual framework; in the theoretical conceptualization of intertextuality as a universal principle of musical thinking; and in the identification of intertextual strategies realized in contemporary compositional practice.

**Conclusions.** Opera as a genre is inseparable from the notion of theatricality, which implies not only spectacle and playfulness but also complex directorial organization of action. Compositional-directorial thinking manifests not only in the selection of intonational and dramaturgical solutions but also in a specific type of text that may be described as “accompanying word.” This word is not intended to be spoken on stage; it does not belong to the libretto in its traditional audible form, but it accompanies it in the form of stage directions, descriptions, authorial notes, character commentary, and guidance on staging. The accompanying word plays a supportive but fundamentally important role, as it enables the composer to clarify artistic intentions, define the parameters of stage realization, and guide interpretation in a desired direction. It emerges as a hidden but structuring force within the text, creating the conceptual framework of the operatic action.

Intertextual connections and textual transformations that arise from its transposition into a different artistic dimension are shaped by the composer’s “preconception” of operatic wholeness—an inner aural image of the future score that does not simply vocalize the text but reinterprets its structure in accordance with the laws of musical dramaturgy.

**Key words:** opera, operatic art, opera libretto, intertextuality, literary source, libretology, plot, musical language, artistic text.

**Актуальність дослідження.** Інтерпретація літературного першоджерела в контексті музичного театру являє собою складний багаторівневий процес, у межах якого відбувається поступове перетворення вихідного тексту в лібрето як основу оперного твору. Цей процес відзначається глибокою індивідуальністю в кожному окремому випадку та залежить як від специфіки самого літературного матеріалу, так і від характеру авторської стратегії композитора. Вибір літературного джерела передує не лише створенню музики, а й формуванню сценарного проєкту, оскільки саме він визначає напрямок композиційно-сміслової архітектоники майбутнього твору. У цьому сенсі літературний текст постає первинним імпульсом художньої дії, що задає модальність, образну структуру та емоційне поле опери. Мотиви звернення до того чи іншого літературного джерела можуть бути різноманітними – від особистісних і світоглядних до соціокультурних чи навіть кон'юнктурних. Однак за будь-якого типу мотивації вихідний текст має володіти певним художнім потенціалом, здатним увійти в продуктивний резонанс із виражальними можливостями оперного жанру. Він повинен бути внутрішньо насиченим емоційною енергією, драматизмом ситуацій, силою характерів, ритмікою та символічною багатозначністю, які можуть бути перетворені й трансформовані засобами музичної мови.

**Метою** цього дослідження є виявлення теоретичних засад і методологічних принципів аналізу оперного лібрето у світлі проблеми інтертекстуальності. **Методологія роботи** спирається на сукупність гуманітарних і музикознавчих підходів, серед яких провідними є системний, оперознавчий, лібретологічний і герменевтико-семантичний. Вагому роль відіграють компаративні, історико-стильові й текстологічні підходи, а також метод інтертекстуального аналізу, що дає змогу розглядати лібрето як форму діалогу між художніми системами. **Наукова новизна дослідження** полягає у розробці системного підходу до вивчення музичної лібретології як дисциплінарного поля з власною термінологічною та поняттєвою системою; у теоретичному осмисленні інтертекстуальності як універсального принципу



музичного мислення; у виявленні інтертекстуальних стратегій, що реалізуються в сучасній композиторській практиці. Дослідження демонструє, що оперне лібрето не є похідною від літературного тексту, а становить самостійну, високоорганізовану художню структуру, у межах якої перехресна взаємодія вербальних, музичних і сценічних кодів формує новий смисловий простір – складний, багатошаровий і динамічний, здатний інтегрувати культурні коди минулого й сучасності в єдиному тексті оперної дії.

**Викладення основного матеріалу.** Специфіка опери як синтетичного художнього явища полягає в тому, що її структура підпорядковується не прямій відповідності між означуваним та тим що означає, як це має місце в мовленнєвому дискурсі, а семантичному процесу означування, у якому знак не лише позначає, а й розкриває цілий спектр потенційних значень. У цьому контексті інтертекстуальність як форма взаємодії текстів постає не зовнішньо накладеним механізмом, а іманентною властивістю самого оперного дискурсу. Вона виявляється у складній взаємодії вербальних, музичних і театральних компонентів, кожен із яких несе в собі сліди культурної пам'яті та чужих висловлювань, сприяючи створенню художнього простору, насиченого відсиланнями, ремінісценціями, метатекстуальними структурами та символічним відлунням.

Проблема перехресних зв'язків між знаковими системами, що позначається поняттям інтертекстуальності, сягає своїм корінням у глибоку інтелектуальну традицію, що бере початок у середньовічній схоластиці та романтичній філософії тексту. Проте системне теоретичне оформлення вона набула в межах постструктуралістської парадигми, у якій текст розглядається не як замкнена та авторськи завершена структура, а як відкрите поле смислів, сформоване множинністю голосів культури. Інтертекстуальність у цьому контексті постає не вторинним наслідком, а початковою умовою існування будь-якого тексту. Концептуалізація інтертекстуальності як визначальної ознаки текстуальності належить Ролану Барту, який стверджує, що кожен текст є інтертекстом, тобто простором, де співіснують тексти минулого

та тексти сучасної культури. Ці елементи можуть бути присутніми явно або приховано – у вигляді цитат, алюзій, стилістичних паралелей, риторичних конструкцій чи навіть інтонаційних та жанрових відсилань. У цьому сенсі, за твердженням Барта, кожен текст являє собою тканину, виткану з безлічі чужих цитат, а інтертекстуальність функціонує як сукупність анонімних формул і несвідомих запозичень, походження яких неможливо точно локалізувати і які існують поза авторською волею та поза лапками [2].

Таке розуміння тексту як динамічного поля смислів виявляє особливу продуктивність у сфері музичного театру, де вербальний і музичний тексти взаємодіють із театральною дією, породжуючи складні багатопланові структури. В опері інтертекстуальність виявляється не лише в адаптації літературного першоджерела, а й в інтеграції культурних кодів, жанрових форм, риторичних моделей, міфологічних мотивів та інших семіотичних систем. Вона перетворюється на механізм, за допомогою якого оперний твір вступає в діалог із культурною традицією, з попередніми художніми практиками і з колективною пам'яттю, постаючи як простір, насичений множинністю голосів і значень, що проявляються через музичну тканину, драматургію та сценічне втілення.

Слід наголосити, що теорія інтертекстуальності, яка сформувалася переважно в межах аналізу літературних текстів та міжтекстових зв'язків усередині словесного дискурсу, значно виходить за межі літературознавства і охоплює надзвичайно широкий спектр художніх та семіотичних практик. Інтертекстуальність як метод і як спосіб існування тексту виявляється не лише в межах словесних жанрів, а й у всіх формах художньої репрезентації, зокрема у візуальних, аудіальних і просторових мистецтвах. Взаємодія текстів і знакових систем здійснюється як у межах однієї знакової парадигми, так і між різними художніми кодами – літератури, живопису, архітектури, музики, театру, кіно. Інтертекст за своєю природою не знає меж одного мовного середовища, однієї форми або одного медіуму: він становить навскрізну структуру культури, у якій різні твори вступа-

ють у діалог незалежно від жанрової, національної чи епохальної належності.

У культурній ситуації ХХ століття, позначеній тенденціями духовної інтеграції, історичної рефлексії, прагненням до діалогічного поєднання художніх форм минулого й сучасності, феномен інтертекстуальності набув особливої продуктивності й перетворився на один із ключових механізмів розвитку мистецтва. Саме в цій історико-культурній парадигмі поетика інтертексту стає домінантною установкою художньої свідомості, яка визначає як процеси творчості, так і форми сприйняття. Це явище знаходить відображення в активізації наукового інтересу до інтертекстуальності, що виявляється як у зарубіжній, так і у вітчизняній дослідницькій традиції. Концептуальні засади інтертекстуального підходу беруть свій початок у теоретичних побудовах Ю. Крістєвої, що були розвинуті в працях Р. Лахмана, Ю. Лотмана, М. Бахтіна та інших. Утім, попри спільність вихідних положень, конкретний зміст терміна «інтертекстуальність» варіюється залежно від методологічних і філософських засад, які визначають дослідницьку оптику кожного окремого автора.

У межах даного дослідження під інтертекстуальністю розуміється не стихійна взаємодія текстів, а усвідомлена літературна стратегія, зорієнтована на моделювання лібрето як тексту «другого порядку». Відправною точкою тут слугують постулати Р. Барта, М. Бахтіна та Ю. Крістєвої, на яких ґрунтуються сучасні концепції інтертексту. Згідно з поглядами М. Бахтіна, жодне слово не виникає у вакуумі – воно завжди постає в контексті попереднього мовленнєвого акту, в діалозі з уже наявними значеннями; культура в цілому є сукупністю текстів, які перебувають у безперервній діалогічній взаємодії, а сам текст – це простір із множинними входами та виходами, відкритий до інтерпретацій і включень. Таким чином, текст постає як поле смислової трансформації, що виникає в процесі взаємодії автора й читача. При цьому авторський задум не вичерпує смислового об'єму тексту: сприйняття, репрезентація, інтерпретація стають невіддільною частиною тексту як живої структури. Здатність включати інші тексти, вступати з ними в діалог, засвоювати,

переосмислювати й трансформувати їх, по суті, становить головну ознаку інтертекстуального мислення, яку можна означити як здатність до інтертекстуалізації.

Особливістю інтертекстуальності є її принципова необмеженість у часі й просторі. Жодне висловлювання не є абсолютно першим або остаточним; кожне з них існує лише як ланка в нескінченному ланцюгу текстів і поза цим ланцюгом не може бути повноцінно осмислене чи витлумачене. Інтертекстуальність руйнує лінійну часову перспективу, підмінюючи її багатозоровою й хаотично організованою системою відсилань, у межах якої будь-який текст може одночасно виступати як прототекст (основа для подальшої інтерпретації) і як метатекст (текст-інтерпретатор, що трансформує інші твори), перетворюючись на елемент безперервного семіотичного процесу. Діалогічний контекст виявляється безмежним: він охоплює як минуле, так і потенційне майбутнє, формуючи нескінченну тканину культурних взаємозв'язків.

У сучасному розумінні інтертекстуальність постає не лише як метод аналізу або літературний прийом, а як універсальний спосіб існування культури як семіотичної системи. Кожен культурний феномен, кожен твір мистецтва є, по суті, продовженням і варіацією вже наявної традиції, її переосмисленням і актуалізацією на новому етапі розвитку. Кожен акт художнього висловлювання перетворюється на своєрідну «цитату» з нескінченного тексту культури, а культурна творчість – на форму участі в колективній пам'яті людства, в діалозі смислів, що ніколи не завершений і не може бути вичерпаний.

Справжній твір мистецтва за своєю суттю виходить за межі власного часу й культурного контексту, вступаючи в діалог із «голосами» минулого, з культурними шарами, що нашаровуються в процесі його сприйняття й інтерпретації. Життя художнього тексту не обмежується моментом його створення – навпаки, його «післясмертне» існування стає простором смислоутворення, у якому нові значення народжуються не в межах авторського задуму, а через відсилання до інших текстів, до сторонніх дискурсів, які активно включаються в структуру сприй-

няття. Інтертекстуальність, таким чином, виявляє подвійність природи знака, який одночасно належить і самому тексту, і зовнішньому дискурсу, на який він посилається, якому вторить, з яким полемізує або який переосмислює. У цьому сенсі суб'єктом висловлювання стає не стільки автор, скільки сам текст, а комунікативний вектор зміщується з авторської інтенції до внутрішнього механізму саморепрезентації тексту як системи, включеної в ширше поле культурних взаємодій.

Читач у цій моделі більше не розглядається як пасивний адресат, а інтерпретатор – як остаточний реципієнт авторського послання. Навпаки, читач перетворюється на медіатора, ретранслятора, активного учасника процесу породження смислу. Сенси в інтертекстуальній парадигмі не конструюються зовні, не нав'язуються згори, а «народжуються» всередині тексту й циркулюють його тканиною, породжуючи безліч можливих прочитань. Кожне з них, будучи неминуче контекстуалізованим, несе на собі відбиток інших текстів, із якими вступає в діалог. Саме тому будь-яка інтерпретація має інтертекстуальний характер, що виявляється не лише на рівні впізнавання відсилань або ремінісценцій, а й у способі мислення, у моделі сприйняття, у методі дешифрування смислів.

У цьому контексті саме явище інтертекстуальності не може бути зведене до компаративістської концепції «мандрівних мотивів» або прямих лінійних «впливів», оскільки воно виходить за межі свідомо артикуляційних зв'язків. Інтертекстуальні кореляції часто мають латентний, несвідомий характер, не зумовлений безпосереднім авторським наміром. Вони є результатом нашарування й взаємодії різноманітних ідеологічних та культурних настанов, які у художньому тексті формують складну, а подекуди й парадоксальну єдність. Саме такої позиції дотримується Ю. Крістева, стверджуючи, що інтертекстуальність – це не просто властивість тексту, а спосіб, за допомогою якого текст включається в історію і водночас репрезентує її в собі. Для суб'єкта пізнання інтертекстуальність постає індикатором того, яким чином текст «читає» історію, як він її осмислює й уписує у власну структуру [5].

Проблема інтертекстуальності як первинної та універсальної властивості музичного мислення знаходить глибоке теоретичне осмислення в дослідженні М. Арановського «Музичний текст. Структура і властивості», в якому автор, спираючись на ідеї Р. Барта, простежує еволюцію інтертекстуальних процесів у музичній культурі. Він демонструє, що до ХХ століття інтертекстуальні взаємодії практично повністю втрачають характер мимовільного цитування й набувають ознак свідомої композиційної стратегії, трансформуючись зі стилістичного прийому в справжню «*стильову ідею*» [1, с. 307]. Ця стилістична гра, характерна для постмодерністського художнього мислення, розглядається як різновид інтертекстуальної поведінки, де текст усвідомлено конструює свій зв'язок з іншими структурами – як лексичними одиницями, так і цілісними стилями, жанрами та семіотичними полями.

У межах такого підходу взаємодія текстів може реалізовуватись як у межах одного художнього дискурсу, так і між різними семіотичними системами: між літературним твором і його оперною адаптацією, між музичним текстом і пластикою сценічної дії, між музичною інтонацією й театральним жестом. Інтертекстуальність тут постає як універсальний механізм культурної продуктивності, як структура взаємодій, у межах якої твори мистецтва існують не як автономні одиниці, а як вузлові точки нескінченно розгалуженої системи зв'язків.

У сукупності всіх наведених теоретичних положень простежується єдина методологічна установка: текст у сучасному культурному просторі втрачає замкнену автономність і осмислюється як відкрита структура, нерозривно пов'язана з контекстом. Він перестає бути виразом індивідуального авторського задуму й перетворюється на простір перетину культурних кодів, семантичних систем і інтерпретаційних стратегій. На перший план виходять не стільки авторські конструкції, скільки несвідомо засвоєні й повторно артикульовані елементи культурної пам'яті. Інтертекст, таким чином, не лише організовує внутрішню логіку тексту, але й визначає спосіб його сприйняття, виявляючи в ньому множинність значень, що актуалізуються в процесі культурної та інтерпретаційної взаємодії.

Тотальність і універсальність поняття тексту, а також можливість його застосування до дедалі ширшого спектру культурних явищ зумовлені прагненням виявити спільні закономірності у функціонуванні різних знакових систем. Саме це прагнення лежить в основі розширення семіотичного підходу, який виходить за межі лінгвістики й стає важливим інструментом аналізу в багатьох дисциплінах, зокрема в історії та теорії мистецтва, музикознавстві й театрознавстві. У контексті оперного мистецтва процес формування структури лібрето являє собою результат інтерпретаційного акту, в якому відбувається трансформація літературного першоджерела в нову художню форму. Ця трансформація здійснюється на основі сприйняття й осмислення вихідного тексту лібретистом, і саме тому лібрето слід розглядати як продукт креативної переробки, що охоплює образний, стилістичний і семантичний рівні тексту. З позицій інтертекстуального аналізу лібрето постає як модель літературно-драматичного першоджерела, в якій оригінальний зміст репрезентується через інший художній код.

Кожне мистецтво володіє власною умовною мовою, за допомогою якої відбувається вираження смислів, а також характерним колом тем і образів, типологічно близьких його виражальним засобам. Побудова сюжету в опері є етапом конструювання композиційної архітектоники майбутнього лібрето, у межах якого виявляються причинно-наслідкові зв'язки сценічних ситуацій, перевіряється логіка драматургічного розгортання, оцінюється чіткість сюжетної лінії та продумуються принципи адаптації оригінального тексту. На цьому етапі створюється попередній план – своєрідна «*сценарна проєкція*», у якій закладаються основи сценічної та музичної дії. А. Гозенпуд зазначає, що саме на цьому етапі може виявитися неможливість повноцінного втілення літературного задуму в оперній формі, що в ряді випадків змушує композитора відмовитися від обраного сюжету [3].

Первісна ідея, втілена у форму літературного твору вимагає транспозиції у музично-драматургічну систему, при цьому вона не зберігає незмінними свої формотворчі елементи. Особливості музичної драматургії диктують потребу створення нової

форми, у якій старий зміст набуває нової семіотичної структури. Перший етап роботи над оперою, що передує безпосередньому написанню лібрето, полягає у створенні попереднього сценарію, який визначає як сценічну організацію, так і музичний розвиток відповідно до ідейного змісту твору й структурних принципів музичного театру. Лібрето – це повний літературний текст, створений для музичного твору, однак до його остаточного оформлення, як правило, постає проміжна форма – «конспект» драматичної дії, що становить програмний план майбутньої опери.

Цей етап відзначається особливою специфікою, насамперед тому, що сценарії багатьох класичних опер були результатом співтворчості композитора й лібретиста. Вони обговорювали й узгоджували принципи розвитку дії, сюжетну логіку, сценічну динаміку. Проте часто функції композитора та лібретиста поєднуються в одній особі, показовим прикладом чого є творчість Р. Вагнера, який самостійно створював лібрето до своїх реформаторських опер. У цьому контексті особливо важливо розуміти, що літературний твір не просто *«переказується»* музичними засобами, а трансформується відповідно до законів музичного мислення, де композиція, темп, ритм, інтонація та звукова зримість набувають значення первинних виражальних категорій.

Художній текст – незалежно від того, чи є він словесним, чи музичним, – є феноменом свідомості, що ініціює складну сукупність відчуттів, уявлень, думок та емоційних станів. Він має багатовимірну структуру, яка допускає множинність інтерпретацій, що робить його об'єктом для систематизації та аналітичного осмислення з різних позицій. Як зазначає Ю. Лотман, кожен художній текст можна розглядати як сукупність рівнів, кожен із яких має власні структурні ознаки й функціональну специфіку [4, с. 35].

Для осмислення природи оперного лібрето як форми інтерпретації літературного першоджерела доцільно звернутися до аналізу ієрархічної структури тексту, виокремлюючи в ньому три рівні: ідейно-образний, сюжетно-фабульний і словесний. Така стратифікація є необхідною для розмежування сфер смислотворення та виявлення ролі інтерпретуючої свідомості на кожному



з цих рівнів. Ідейно-образний рівень пов'язаний із трансцендентною сферою й виходить за межі логічної структурованості. Ідея досягається через інтуїтивні, асоціативні, емоційні форми сприйняття й постає як піраміда смислів, насичена численними шарами, що формують складний і глибокий художній образ. Цей рівень функціонує як метарівень щодо інших структур тексту: ідея породжує образи, ініціює формування мови й структурує сам текст як художню цілісність. У процесі адаптації саме ідейний рівень задає параметри художнього перетворення й визначає характер композиційної та семантичної реконструкції тексту.

Сюжетно-фабульний і словесний рівні, навпаки, пов'язані з матеріальною стороною тексту – його наративною організацією та мовленнєвими формами. Кожен із них має специфічні властивості, що визначають його структурну та функціональну автономність. Проте вони взаємодіють між собою і з ідейним рівнем, утворюючи єдину художню систему, у якій трансформація вихідного літературного матеріалу в оперне лібрето відбувається як багаторівнева інтерпретація, що охоплює як глибинну ідеологему, так і конкретні елементи сюжетної та мовленнєвої організації. Таким чином, лібрето постає не як вторинна форма, а як автономний художній текст, що репрезентує вихідну ідею в іншому художньому коді, підпорядкованому законам музичного театру та специфіці інтонаційного мислення.

Сюжетно-фабульний рівень тексту відображає його процесуальну організацію, структуруючи події у часовій послідовності, що має певну протяжність і семантичну щільність. У просторі оперного лібрето, так само як і в літературному творі, ідея реалізується не статично, а через розгортання в часі, яке стає носієм драматургічного розвитку. Саме час на цьому рівні виконує функцію смислотворчого механізму, що задає ритм, логіку, послідовність і напруження текстового розгортання. Тут лексичні одиниці вже не просто позначають, а формують контекстуальні зв'язки, виявляють ієрархію значень, композиційну структуру та внутрішню динаміку. Центральною структурною одиницею виступає подія, яка організовує сценічний простір, а сюжет – як найбільша текстова форма – набуває статусу

інтегративного утворення, що поєднує ідейний імпульс і його конкретне втілення.

Словесний рівень охоплює систему лексичних одиниць, що мають певне значення та функцію в межах текстової цілісності. Його складовими можуть бути як окремі слова, так і стійкі синтаксичні конструкції, фрази, словосполучення, які володіють семантичною завершеністю. Розуміння слова в цьому випадку виходить за межі вузького лексичного значення й охоплює ширші семіотичні структури, зокрема ритміко-інтонаційні та функціонально-комунікативні характеристики. Важливо підкреслити, що ці рівні перебувають у постійній взаємодії: один і той самий фрагмент тексту може бути віднесений до різних рівнів залежно від контексту, що створює багатовимірні смислові конструкції. Згідно з думками С. Осадчої, сюжетно-фабульний рівень перебуває ближче до ідейно-образного, ніж словесний, оскільки саме сюжет реалізує й конкретизує ідею, а подія виступає як її драматургічна форма [6].

В умовах театрального-музичного тексту трансформація літературного першоджерела в лібрето не є простою заміною одного мовного коду іншим, а становить складний якісний перехід, зумовлений природою оперного жанру. У літературному дискурсі слово є домінантним засобом смислового вираження, тоді як в опері воно втрачає пріоритет і перетворюється на один із компонентів системи виражальних засобів. Опера як особливий вид сценічного синтезу має власні поетичні закони, зокрема специфічне розуміння часу, що не зводиться до фізичної протяжності звучання. Йдеться про художній, концептуальний час, організований композитором і лібретистом відповідно до драматургічної логіки музичної дії. Цей час відзначається сповільненістю, насиченістю, багат шаровістю, у межах якої перетинаються психологічні, символічні, інтонаційні та ритмічні структури.

Музична драматургія передбачає можливість переосмислення сюжетного матеріалу, коли композитор у процесі роботи над партитурою може змінити акценти у сприйнятті подій, характерів і конфліктів порівняно з літературним оригіналом.

Така трансформація сприяє актуалізації нових смислів, не завжди закладених у першоджерелі, але таких, що виникають у процесі інтонаційного й ритмічного моделювання. Персонажі, «переселяючись» зі світу літературного тексту в простір музичного театру, включаються у сферу художньої умовності, де вони підкоряються логіці інтерпретації, заданій композитором. Сама задача перенесення літературного матеріалу в оперне лібрето є надзвичайно складною й вимагає не лише технічної майстерності, а й концептуального розуміння структурних, жанрових і смислових відмінностей між літературним і музично-сценічним текстом. На основі мотивів першоджерела має постати твір, який відрізняється за своєю архітектонікою, масштабом і виражальними засобами, але при цьому зберігає й розвиває основні ідейно-естетичні параметри оригіналу.

Кожен композитор формує власне уявлення про ідеальне лібрето і відповідно до цього шукає способи реалізації художньої ідеї, адаптуючи літературний матеріал до вимог музичного мислення. Взаємини між композитором і лібретистом при цьому варіюються від моделі співтворчості до повної авторської автономії, коли обидві функції виконує одна й та сама особа. Незважаючи на індивідуальність таких підходів, у них простежуються закономірності, зумовлені специфікою оперного жанру та універсальними принципами композиційно-драматургічної організації тексту.

**Висновки.** У багатшаровій структурі оперної драматургії виникає унікальне явище – слово, одного разу виголошене в певній сценічній ситуації, продовжує існувати поза межами мовної форми. Воно трансформується в підказуване, стаючи частиною інструментальної тканини твору. Цей ефект особливо яскраво проявляється в прийомах музичного цитування, ремінісценції, лейтінтонації, лейтмотиву, лейттеми та інтонаційної або ситуаційної алузії. Проте драматургічні функції цих елементів в інструментальній музиці та в опері принципово різні: якщо в симфонічній практиці тематизм розгортається за законами музичної логіки, то в опері його смисл формується на перетині музичного, словесного й візуального пластів. Слово, виголо-

шене персонажем у сцені з емоційним навантаженням, вступає в нерозривний зв'язок з інтонацією та рухом, формуючи у свідомості слухача нерозкладний звуко-смысловий образ.

Саме ця інтеграція створює новий тип музично-драматургічного мислення, у якому інтонаційний розвиток репрезентує не лише музичні смисли, а й сценічні, вербальні, емоційні. При повторному звучанні теми в інструментальному викладі слухач ментально повертається до початкової сцени, відтворюючи в уяві не лише слова, а й усю сценічну ситуацію. Слово не артикулюється, але його присутність відчувається через оркестрову ремінісценцію, яка стає способом актуалізації смислів без їхнього прямого висловлення. Ця прихована семантика, характерна для музичного театру, перетворює оперу на унікальний простір міжтекстової й міжмодальної комунікації, де кожен елемент несе в собі слід іншого, формуючи мережу відсилань, інтерпретацій і смислових нашарувань.

Слово в оперному контексті не є ізольованою мовною одиницею: воно набуває значення лише у зв'язку з контекстом, у межах якого функціонує. Кожне слово несе на собі безліч контекстуальних значень, зумовлених як його лексико-семантичними особливостями, так і комунікативною ситуацією, в якій воно реалізується. Музична інтонація, у свою чергу, також являє собою складну знакову систему, що викликає стійкий ряд асоціацій і емоційних відгуків. Злиття цих двох компонентів – слова та інтонації – утворює словесно-інтонаційне утворення, що має комплексну семантичну структуру. Така структура не лише артикулює безпосередній смисл репліки чи музичної фрази, а й конструює глибші асоціативні зв'язки, що виявляють внутрішню мотивацію дії, психологічне підґрунтя вчинку, його символічну значущість у контексті сценічного розгортання. Ця синтетична синтагма, яка охоплює як звучне, так і підказуване слово, стає носієм художньої цілісності й сприймається глядачем як персонаж, ситуація або ціла сценічна конфігурація, тобто відбувається своєрідна персоніфікація тематизму, у межах якої музично-словесна структура набуває рис драматургічного суб'єкта.

Позаяк слово може функціонувати і поза межами актуального звучання, воно продовжує існувати як підказуване, діючі

на рівні літературного та драматургічного тексту. У цьому сенсі воно бере участь у формуванні інтертекстуальних зв'язків: запозичені елементи з інших текстів викликають цілий спектр смислових та образних алюзій, які доповнюють і збагачують ідейно-художній план твору. Підказуване слово, таким чином, постає як асоціативний механізм сюжетного рівня, репрезентуючи не лише подію, а й її потенційну інтерпретацію в контексті культурної пам'яті. Тут виявляється безпосередній зв'язок із поняттям інтертекстуальності, що постає як стратегія художньої репрезентації й семантичного багатозначного нашарування.

Опера як жанр невіддільна від поняття театральності, яка передбачає не лише видовищність і ігрове начало, а й складну режисерську організацію дії. Театральність в опері реалізується через зближення композиторського й режисерського мислення, де композитор повинен володіти не лише музичною фантазією, а й здатністю до просторово-сценічного уявлення. Художник синтетичного складу, яким за своєю природою є оперний композитор, мислить не лише звуком, а й візуальним образом, сценічним рухом, жестом, мізансценою. У ідеалі в композиторові має жити режисер, здатний бачити сценічну дію цілісно – від сценографічного рішення до акторського жесту.

Композиторське режисерське мислення виявляється не лише у виборі інтонацій та драматургічних рішень, а й у специфічному типі тексту, який можна означити як *«супровідне слово»*. Це слово не призначене для озвучування на сцені, воно не входить до складу лібрето у традиційному звучному розумінні, але супроводжує його у формі ремарок, описів, авторських вказівок, коментарів до характеристик персонажів і організації сценічної дії. Супровідне слово виконує допоміжну, проте принципово важливу функцію, оскільки дозволяє композитору конкретизувати художні наміри, задати параметри сценічного втілення, спрямувати інтерпретацію в потрібному напрямі. Воно постає як прихована, але організуюча сила тексту, що створює концептуальні рамки оперної дії.

Трансформації тексту, які виникають унаслідок його транспонування в інший художній вимір, зумовлені композитор-

ським «передчуттям» оперної цілісності – внутрішнім слуховим уявленням майбутньої партитури, яка не просто озвучує текст, а переосмислює його структуру відповідно до законів музичної драматургії. Таке передчуття охоплює не лише звукову тканину, а й психологічний і сценічний розвиток, включаючи емоційні акценти, ритмічну напругу, темпоральну організацію. Саме в цьому перетворювальному акті літературний текст набуває статусу матеріалу – не в сенсі редукції, а як вихідної форми, що підлягає активній інтерпретації в іншому виражальному коді.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
2. Барт Р. Від твору до тексту. *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, 2001. С. 491–496.
3. Гозенпуд А. Избранные статьи. М.; Л.: Музыка, 1971. 240 с.
4. Лотман Ю. Структура художественного текста. *Об искусстве.* СПб, 2000. С. 14–285.
5. Kristeva J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique.* 1967. Т. 23. № 239. P. 438–465.
6. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39.

### REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1998) Musical text. Structure and properties. M.: Composer. [in Russian]
2. Bart, R. (2001) From the creative work to the text. Word. Sign. Discourse: anthology of world literary-critical thought of the 20th century. Lviv: Litopis. Pp. 491–496. [in Ukrainian]
3. Gozenpud, A. (1971) Selected articles. M.; L.: Music. [in Russian]
4. Lotman, Y. (2000) The structure of artistic text. About art. St. Petersburg. P. 14–285. [in Russian]
5. Kristeva, J. (1967) Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique.* Т. 23. № 239. P. 438–465. [in French]
6. Osadcha, S.; Wei, Lixian; Qiao, Zhi; Chen, Hongyu; Cheng, Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. Pp. 37–39. [in English]

УДК 782.1+784.21[784.25/.95]

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-16>**Цяо Чжи**

ORCID: 0009-0003-6227-9377

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[atlaoqiao@gmail.com](mailto:atlaoqiao@gmail.com)

## СЕМАНТИЧНІ ПРОЛЕГОМЕНИ СПЕЦИФІКАЦІЇ МУЗИЧНОЇ МОВИ ОПЕРИ

**Мета дослідження** – виявити значення сакрального начала, зумовлені ним обрано-тематичні фактори оперної семантики як засадничі для цілісної природи оперного жанру та визначальні щодо оперного музичного мовлення; надати подальшого розвитку ідеї оперної людини, семантичних моделей людини в музиці, естетичних та соціокультурних факторів формування образної сфери та семантичного потенціалу оперної творчості; довести необхідність особливої уваги до вивчення таких полярних факторів еволюції людської свідомості – культурного досвіду людини – як профанне та сакральне. **Методологія роботи** зумовлюється поєднанням естетико-культурологічного, емоцінологічного та жанрово-семантичного підходів, передбачає розвиток мовознавчого ракурсу оцінки оперної семантики. **Наукова новизна** даної статті полягає у доведенні особливих інтермедіальних функцій музичної мови оперного твору у здійсненні головного естетичного впливу оперної композиції. Чинником новизни постає виявлення обумовленості змістової естетичної природи оперного музичного мовлення, оперного музичного тематизму певними загальними світоглядними умовами, що йдуть від природи людської екзистенції та локалізуються у явищах (символіці) сакрального та профанного. **Висновки** засвідчують, що оперний музичний мелос у його вокальному та оркестровому втіленні зберігає генетичний зв'язок з двома головними смисловими початками людського буття – сакральним божественним та профанним, суто людським. У цьому полягає головна загадка емоційно-психологічної потужності оперного діяння; до здійснення цього антиномічного кредо оперного жанру прагнуть усі сучасні оперні творчі колективи. Оперна музична мова має широке інтертекстуальне та крос-історичне призначення, оскільки розвиває образ людини крізь різні історичні часи та жанрові форми опери, завжди зберігає своє вихідне етико-естетичне призначення, завдання піднесення ідеї людини у її специфічній емоційно-психологічній природі – екзистенційній «безпродності» та силі, водночас.

**Ключові слова:** оперна семантика, семантичні пролегомени, оперне музичне мовлення, оперний персонаж, образ людини в опері, сакральне та профанне, інтермедіальні функції оперної музичної мови, крос-історичність, інтертекстуальність, музична символіка, естетичне призначення.

**Qiao Zhi**, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**Semantic prolegomenes of the specification of the musical language of opera**

**The purpose** of the study is to reveal the significance of the sacred principle, the selected thematic factors of opera semantics determined by it as fundamental for the holistic nature of the opera genre and determining for opera musical speech; to provide further development of the idea of the opera person, semantic models of a person in music, aesthetic and sociocultural factors of the formation of the figurative sphere and the semantic potential of opera creativity; to prove the need for special attention to the study of such polar factors of the evolution of human consciousness – human cultural experience – as profane and sacred. **The methodology** of the work is determined by a combination of aesthetic-culturological, emotionological and genre-semantic approaches, and involves the development of a linguistic perspective for the assessment of opera semantics. The scientific novelty of this article lies in proving the special intermedial functions of the musical language of an opera work in implementing the main aesthetic impact of an opera composition. The novelty factor is the discovery of the conditionality of the substantive aesthetic nature of operatic musical speech, operatic musical thematism by certain general worldview conditions that proceed from the nature of human existence and are localized in the phenomena (symbolism) of the sacred and profane. **The conclusions** show that operatic musical melos in its vocal and orchestral embodiment retains a genetic connection with the two main semantic principles of human existence – the sacred divine and the profane, purely human. This is the main mystery of the emotional and psychological power of operatic action; all modern opera creative groups strive to realize this antinomic credo of the opera genre. Opera musical language has a broad intertextual and cross-historical purpose, as it develops the image of a person through different historical times and genre forms of opera, always retaining its original ethical and aesthetic purpose, the task of elevating the idea of a person in his specific emotional and psychological nature – existential «helplessness» and strength, at the same time.

**Key words:** opera semantics, semantic prolegomena, opera musical speech, opera character, image of a person in opera, sacred and profane, intermedial functions of opera musical language, cross-historicity, intertextuality, musical symbolism, aesthetic purpose.

**Актуальність** теми даної статті зумовлюється необхідністю більш глибокого визначення своєрідності оперної музичної мови – оперного музичного мовлення, яке постає важливою складовою музичного мелосу у його загальному розумінні, тобто впливає на головні семіотичні механізми музики. Не дивлячись на те, що оперознавча сфера є сьогодні достатньо розвиненою в українського та китайському музикознавстві [5; 7; 9–11],



питання про образно-сміслові пролегомени музичного змісту та особливого музично-мовного інструментарію оперного жанру все ще залишаються відкритими. Зокрема, потребує доробки, подальшого розвитку ідея оперної людини, взагалі семантичних моделей людини в музиці, також естетичних та соціокультурних факторів формування образної сфери та семантичного потенціалу оперної творчості. Заслуговує на особливу увагу вивчення таких полярних факторів еволюції людської свідомості – культурного досвіду людини – як профанне та сакральне.

Варто зауважити, що сакральний досвід зумовлюється завданнями створення особливої священної символіки, до сфери якої входять богословські (теософські) тексти, окремі символи, іконічні зображення, також храмова атрибутика, включаючи певні музичні звучання, ораторіальну стилістику, гімнічні піснеспіви тощо, але також і деякі способи поведінки, організації життєвого укладу, форми переживання та деякі вищі соціальні емоції. Важливим є те, що сакральна предметна сфера людини має не тільки зовнішнє речове, але й внутрішнє психологічне вираження. Щодо музичного мовлення, то вона звернена до аналогічного рівня трансляції смислів, що означає втілення невисловленого, того, що не піддається словесному оформленню, але створює потужні переживання [2]. Причому ці переживання прагнуть бути вираженими, експлікованими, і музичне звучання підходить для цього найбільше; втім власна аналогічність може бути у кожній мистецькій сфері, художньої мови, у том числі й в музиці, що пояснює особливо афектовані, напружені та піднесені звучання в оперному творі, коли відображується такий граничний аналогічний стан свідомості певного персонажу, особистісної свідомості.

**Мета статті** – виявити значення сакрального начала, зумовлені ним обрано-тематичні фактори оперної семантики як засадничі для цілісної природи оперного жанру та визначальні щодо оперного музичного мовлення.

**Виклад основного змісту статті.** Звертаючись до проблеми оперного тексту, слід зауважити, що це проблема як вербальної, так і невербальної семантики, для якої провідними та визна-

чальними є саме музично-виразові засоби. Визнаючи важливу й навіть опорно-семантичну роль слова в опері, слід зауважити, що вербальне начало, як раціонально-логічне, є найбільш репрезентативним для «семантичної свідомості», дозволяє прояснювати, уточнювати зміст оперного твору, але й створює певну редукацію, спрощує й скорочує смислові відносини, локалізує образні значення. Достоїнства слова обертаються його обмеженістю; водночас обмежене слово здатне відсилати до безмежного, такого, що не вмістився в дане слово, отже є невербальним, смислу.

Сакральне в культурі та мистецтві завжди виявляє ті галузі значень, які непідвладні слову. Тому сакральні словесні тексти існували для того, щоб їх знали напам'ять і відтворювали по пам'яті, у цілісному вигляді. Такими, насамперед, були та є молитовні тексти. Як справедливо відзначає С. Аверинцев, спочатку сакральні тексти запам'ятовувалися й поширювалися усним шляхом, тому що вони повинні були пам'ятатися, а пам'яталося найкраще те, що передавалося з вуст у уста, звідки й виникали особливі критерії, котрі пред'являлися до сакрального слова [2].

Сакральна символіка в цілому – це парадоксальне для людини відношення до того, що відбувається у світі. Говорячи метафорично, його можна назвати символічним «уклоном нагору» – до того, що перебуває вгорі, засвідчує висоту людського досвіду та світоглядного знання, значно перевершує можливості й сили окремої людини. Порівняно з сакральним, його антиномічним супутником постає профанне; якщо йти шляхом парадоксальних метафоричних визначень, то це «підйом униз» («політ вниз»), тому що це розгляд-прийняття простих, навіть примітивних, утилітарних, повсякденних (у тому числі, тілесно-низових, прямих фізіологічних) відправлень людини як необхідних та навіть опорних задля високих сакральних здійснень. Водночас профанне начало здатне до ефектів сміхової пародійності (всупереч абсолютній серйозності сакрального начала), включаючи зниження сакральної символіки. Тому можливий розгляд сакральної семантики поряд з низовою профанною, таким чином, її

фамільярне «присвоєння», наділення її доступністю, простотою в обігу і так далі.

Одним з проявів антиномії профанного – сакрального представляється взаємодія почуттєво сприйманого матеріально-тілесного й так званого душевно-духовного, тобто відверненого від безпосередньої людської предметності, начал. Думка й почуття, розум і душа можуть знайти єдність у духовному самоздійсненні людини, а «способи вироблення» даної єдності визначають головний смисловий зміст культури. Саме до аналізу цього змісту звернене фундаментальне дослідження С. Аверинцева [2], у якому він визначає свій провідний дослідницький метод.

Створюючи цілісну модель людини – як семантичного суб'єкта – С. Аверинцев іде від зовнішніх її параметрів углиб, спираючись на такі опозиції полюсів буття, як висота й глибина (міри буття); краса й добро як естетичний та етичний показники семантики (знайомі в злитому вигляді по давньогрецькій категорії калокагатії), тобто опозиція естетичної доброти, доброзичливості краси, та відповідальності добра; буття і благо або сутність, суще – що виникає в давньогрецькій культурі, але найбільшою мірою обґрунтовується візантійська християнською свідомістю; річ та її буття як смислові структури; порядок космосу – порядок історії; знак та знамення, тобто символ; світ як загадка й розгадка; світ як школа – людина як учень; Слово – книга, текст, у значеннях Слова як Логосу – книги як зафіксованого письмового знання; згода – незгода, що приводить до феномена «згоди в незгоді» як до нероздільного й незлиття водночас у людському досвіді; говоріння – мовчання (мовлення – мовчання) як словесна та позасловесна, невербальна, семантика – що вказує на можливість розмежування семіотичних структур на вербальні та музичні або словесно-мовні та аналогічні слухові (звучні).

Особливу окрему опозицію утворюють приниження й гідність людини, причому вона залишається позитивною з обох своїх полюсів. Мова йде про приниження як про необхідну життєву позицію та внутрішній стан людини, історично виправдані запропонованою людині спів-оцінкою людського та божественного. Дана опозиція – стаючи антиномією людської свідомості –

породжує довгу низку психологічних феноменів, що уточнюють і пояснюють її. Гідність виражається в незворушності, відчуженості безкорисливості й безстрашності – і це є позиція античної еллінської атараксії. Приниження пов'язане із заклопотаністю власною долею, долею світу та причетністю до того, що відбувається – не відчуженістю, а зацікавленістю, нарешті, страхом – як страхом божим, який є «понад надії надією».

Стає можливим застосувати дану опозиційну структуру до умов і факторів формування оперної семантики як нової психологічної реальності культури, яка активізує вкорінені у свідомості способи відносин зі світом, забезпечуючи їх почуттєву презумпцію, тобто форму переживання, що спонукує до дій, будить волю до вчинку, до засвідчення особистих можливостей.

В оперній семантиці, у її жанрово-композиційній цілісності, на одному полюсі антиномії виявляється дієво-видовищний план оперного тексту (який презентується як висота, добро, суще, річ, гідність, порядок історії, знак, світ як школа, світ як загадка) а на протилежному – музичне мовлення, музичні способи інтонування (що символізують глибину, красу, благо, смислові інтенції, емоційне залучення, порядок космосу, людину як учня, світ як «божественну відповіді» на людські запитання); слово ж, специфікуючись у жанровій оперної формі, стає посередником та сполучною ланкою – інтермедіальним засобом, що діє між сценографічним подієвим та анагогічним музичним полюсами оперного змісту, є відповідальним за «згоду в незгоді».

Природа оперного жанру підтверджує той діалогічно-символічний факт, що будь-яка художня поетика в будь-яких її межах розпочинається саме зі стилю світосприймання. Опера реалізує потребу в естетичному перетворенні, у підйомі стилю світосприймання – світовідчування, в естетичній орієнтації всіх доступних людині мовно-мовленнєвих форм осмислення буття. Естетичне не суперечить релігійному, але продовжує його, транслює його в інші семіотико-комунікативні сфери, галузі символізації. Завдяки естетичному відношенню всі теїстичні докази, тобто докази буття бога, не стільки логічно обґрунтовуються, скільки «показуються», пропонуються, у тому числі й у плас-

тичній формі, яка вимагає певної завершеності й краси. Поза доброю Буття, Сущого, світ – як створений, улаштований богом – просто не здатен існувати.

Саме оперний театр дозволяє повною мірою оцінити центральне естетичне значення образу людини як героя культури, водночас як конкретного учасника театральної дії, а також зрозуміти способи й характер впливу оперного мистецтва на формування образу людини в широкому соціально-комунікативному контексті, тобто на функціональну основу розвитку особистісної самосвідомості.

Звідси й той підхід до оперної поетики, який виявляють статті Чжу Лу [10–11], а саме, як до єдності словесно-літературних і музичних способів «роблення» оперної форми та наділення її необхідною повнотою художньо-сміслового акту. Даний автор приділяє пильну увагу словесно-літературній основі опери тому, що знаходить у ній спеціальну форму праці зі словом, надання слову нової якості, що змінює процес художнього сприйняття літературного матеріалу, зміщує наголоси з формальних елементів на інший музичний зміст.

У музичній концепції опери, завдяки дослідженню деяких сучасних авторів, можна знайти перехідне інтермедіальне явище, що виражає амбівалентну ціннісно-пізнавальну природу оперного жанру; виявляється провідне для жанру наділення музичного задуму, музично-звукового втілення оперної ідеї понятійною завершеністю й визначеністю за допомогою словесних складових оперного тексту, а словесної сторони оперного змісту – широтою й відкритістю музичного осмислення [9; 11].

Таким чином, маємо змогу визначати оперне музичне осмислення як призначення музичної сторони опери змінювати та розширювати розуміння сценічного слова й дії, формувати семантичні функції іншого аналогічного рівня. Семантичні функції оперної музичної мови свідчать про спрямованість музичного звучання в русло інтерпретації, котра дозволяє концентрувати можливі значення музично-лексичної фігури навколо концепційного центру, яким, насамперед, є образ героя оперного твору, тобто образ Людини.

Оперна ідея здатна розкриватися як єдність театральної-сценічної репрезентативної форми, оперного змісту та музичної мови як їх головного медіатора, що дозволяє оперному задуму знайти театральну експресію, а театральній формі – знайти особливі способи, комунікативні канали трансляції смислу, тобто придбати нову якість художнього усвідомлення.

Тому оперна музична мова постає складним інституціональним функціональним феноменом, який не тільки виходить із синтетичної жанрової природи опери, але в значно більшій мірі залежить від художньо-організаційної структури оперного театру, від обов'язкової взаємодії його трьох конститутивних рис: театрального-видового синтезу, афективної персоналізації, інтермедіального призначення музичного мовлення.

Сьогодні варто звертати увагу на розуміння сучасного призначення оперного мистецтва, зокрема на тлумачення самого поняття сучасності.

Категорія «сучасний» щодо оперного мистецтва характеризує не стільки час створення опер, що виконуються, входять до репертуару, скільки соціально-комунікативний статус даного театру та його виконавський рівень, включаючи режисерські складові його діяльності. Так, сучасним вважається той оперний театр, репертуар якого забезпечує найбільш широку виконавську практику театру, її достатній «історизм», водночас постановочну новизну.

Виявляється, що більш глибоке художнє й естетичне обґрунтування поняття про сучасний оперний зміст слід шукати не стільки в загальному репертуарному порядку, навіть не лише в режисерсько-постановочних пропозиціях, а в сукупному образі оперного персонажа – умовного, одночасно дійсного «героя твору», відтак і еталонного образу «героя свого часу». Остання обставина висуває до визначальних критеріїв сучасності оперного театру як цілісного семантичного феномена постать «рольового» оперного виконавця, тобто співака-артиста.

Сучасній опері потрібний особливий герой – «принижена людина», що трагічно відчуває свою буттєву неповноту, але прагне до божественної досконалості, особистість, яка страж-

дає, переживає; опері потрібний особливий тип лірико-драматичного героя як «люблячого, пам'ятаючого, розуміючого» (М. Бахтін [4]).

Ще більшу значущість виявляє питання про ігрову актантну організацію теми любові в опері та про її музично-тематичне втілення, чому присвячена, зокрема, дисертація Чжен Цзин, сприяють інші праці, присвячені феномену кохання [(9; 1; 3; 6; 7; 8]. Зокрема, виявляється, що тема любові існує в опері в широкому й вузькому значеннях: як сюжетна, виражена в дієво-персонажному плані; як музично-мелодійна, виражена засобами музичної стилістики, включаючи засоби словесно-поетичного інтонаційного контексту. У зв'язку з розвитком теми любові в опері суб'єктом дії виступає голос людини – її здатність до індивідуального вільного оперування власним голосом, а також окремі темброві ролі, специфічні темброві якості діючих осіб, які протистояють загально-тембровій хоровій або оркестровій стороні опери.

Відтак можемо переконатися в тому, що всі основні музичні лейт- або монотеми любові, створені оперними композиторами (найбільше –романтичної доби) є головною умовою втілення образної концепції любові. Основою оперного образу любові є музично-інтонаційний комплекс, який проявляється навіть у тих операх, у яких тема любові не є «титальною», але має показовий для неї трагічний смисловий підтекст, що виявляється двоїстим шляхом, зокрема убік як сакралізації, так і спрощення, профанного зниження.

Сакральнo-профанна естетична двобічність оперного змісту впливає на двоїстість музично-мовної оперної моделі; виявлення провідної функції сакрального чинника забезпечується прийомом музичного семантичного повторення, що сприяє стабілізації музично-конструктивних складових оперного образного змісту, концептуалізації художнього тексту опери у цілому.

Узагальнюючи зміст деяких досліджень останніх років, відзначимо, що дієво-персональний план опери є вихідним для її музичного змісту, впливає на процес концептуалізації музичних значень. З іншого боку, посилення ліричного як фактору музично-образного відтворення теми любові проявляється в провідному

структурно-композиційному призначенні вокально-мелодійного тематизму опери, у збільшенні функцій деяких його інтонаційних складових, причому і вокальних, і оркестрових, серед яких на перший план виходить аріозність та гімнічність.

Зростання шляхетності й загальнолюдської значимості почуття любові – ліричного феномена любові – часто веде до завершення опери широким розвитком гімнічного вокального матеріалу, причому і в оркестровій партії також, особливо, коли певні інтонації входять до лейткомплексу характеристик провідних персонажів опери. Суттєвою рисою трагедійної інтерпретації теми любові в опері стає те, що навіть у випадку смерті героя (героїні), що персоніфікує тему любові, музичний еквівалент цієї теми здатний залишатися й увінчувати композицію твору, наділяючи оперну «історію любові» позитивним висновком» [9, с. 165–166].

Можна дійти висновку, що в узагальнюючих оперних концептах любові закладена найбільш показова для опери семантична програма й образна ідея. Вона розкривається саме у музичному плані, доводиться семантично у музичному звучанні як ідея перемоги людини, представлені суб'єктом оперної дії, над долею, у тому числі й перемога над самою собою, досягнення нового буттєвого аналогічного рівня, що дозволяє долати внутрішні й зовнішні протиріччя, долучатися до катартичного переживання, отже, і до його носія – Нусу, божественного розуму. Оперні герої живуть високими смислопокладаннями, і це їх типологічна властивість, яка не скасовує навіть жанрова криза опери в її експресіоністський період, у першій половині ХХ століття, наслідки якої досить відчутні в сучасній композиторській творчості.

Відтак **наукова новизна** даної статті полягає у доведенні особливих інтермедіальних функцій музичної мови оперного твору у здійсненні головного естетичного впливу оперної композиції. Разом з цим, чинником новизни постає виявлення обумовленості змістової естетичної природи оперного музичного мовлення, оперного музичного тематизму певними загальними світоглядними умовами, що йдуть від природи людської екзистенції та локалізуються у явищах (символіці) сакрального та профанного.



**Висновки** статті дозволяють засвідчувати, що оперний музичний мелос у його вокальному та оркестровому втіленні зберігає генетичний зв'язок з двома головними смисловими початками людського буття – сакральним божественним та профанним, суто людським. У цьому полягає головна загадка емоційно-психологічної потужності оперного діяння, до здійснення цього антиномічного кредо оперного жанру прагнуть усі сучасні оперні творчі колективи. Оперна музична мова має широке інтертекстуальне та крос-історичне призначення, оскільки розвиває образ людини крізь різні історичні часи та жанрові форми опери, завжди зберігає своє вихідне етико-естетичне призначення, завдання піднесення ідеї людини у її специфічній емоційно-психологічній природі – екзистенційній «безпорадності» та силі, водночас.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Любовь // Сергей Аверинцев. София–Логос. Словарь: под ред. Н.П. Аверинцевой и К.В. Сигова. К.: ДУХ И ЛИТЕРА, 2006. С. 279–285.
2. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – М. : Coda, 1997. – 343 с.
3. Балашова Е. Концепты любовь и ненависть в русском и американском языковом сознаниях. Дис... канд. филол. наук; спец.: 10.02.19 – теория языка. Саратов, 2004. 262 с.
4. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества: 2-ое изд. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
5. Кречмар Г. История оперы. Под ред. и с предисл. И. Глебова. Л.: Academia, 1925. 406 с.
6. Мазель Л. О мелодии. М. : Музгиз, 1952. 300 с.
7. Маркези Г. Джузеппе Верди. Опера. М.: Музыка, 1990. С. 148–180.
8. Фромм Э. Искусство любви.[Пер. с англ. М.: ЭМЦ «Юниверс» МГЦ. 1990. 62 с.
9. Чжен Цзин. Об эстетическом генезисе явления любви и его значении в оперном творчестве // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2013. Вип. 13. С. 114–123.
10. Чжу Лу. Между трагедией и утопией: типологические черты русской музыки второй половины XIX века // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. № 13. С. 320–328.

11. Чжу Лу. Лирические интенции музыкальной символики в оперном творчестве композиторов XIX века // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. № 14. С. 253–262.

#### REFERENCES

1. Averintsev, S. (2006). Love // Sergey Averintsev. Sofia – Logos. Dictionary: ed. N.P. Averintseva and K.V. Sigova. K.: SPIRITS AND LITERS, P. 279–285 [in Russian].

2. Averintsev S. Poetics of early Byzantine literature / S. S. Averintsev. – M.: Coda, 1997. – 343 p.

3. Balashova, E. (2004). Concepts love and hate in the Russian and American linguistic minds. Candidate's thesis. Saratov [in Russian].

4. Bakhtin, M. (1986). Author and hero in aesthetic activity // M. Bakhtin. Aesthetics of verbal creativity: 2 ed. M.: Art, P. 9–191 [in Russian].

5. Krechmar, G. (1925). History of opera. Ed. and with foreword. I. Glebova. L.: Academia [in Russian].

6. Mazel L. 1952. About the melody. M.: Muzgiz [in Russian].

7. Marchesi, G. (1990). Giuseppe Verdi. Opera. M.: Music, P. 148–180 [in Russian].

8. Fromm, E. (1990). Art of Love. [Trans. from English M.: EMC “Universe” MGC [in Russian].

9. Zheng, Jing. (2013). On the aesthetic genesis of the phenomenon of love and its significance in operatic work // Muzichne mystic and culture: Science writer of the Odesko State Musical Academy and the names of A.V. Nezhdanova. Odessa: Drukarsky House, Vip. 13. P. 114–123 [in Russian].

10. Zhu, Lu. (2011). Between tragedy and utopia: the typological features of the Russian music of the second half of the XIX century // Music Art and Culture: Science Bulletin ODMA im. A.V. Nezhdanova. Odessa: Drukarsky House. № 13. P. 320–328 Music [in Russian].

11. Zhu, Lu. (2011). Lyrical intentions of musical symbolism in the 19th century composers' opera works // Music Art and Culture: Science Bulletin ODMA im. A.V. Nezhdanova. Odessa: Drukarsky House. № 14. P. 253–262 Music [in Russian].

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.01/.03/.072.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-17>

*Ольга Георгіївна Лісова*

ORCID: 0000-0001-6116-0321

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри концертмейстерства

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

[olga1506lisova@gmail.com](mailto:olga1506lisova@gmail.com)

### НОВІ СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ: ВЗАЄМОДІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

*Мета статті* – розкрити інтерпретативне походження та своєрідність нових стилевих тенденцій у розвитку української камерно-вокальної творчості. *Методологія* роботи породжується поєднанням трьох головних підходів: жанрово-стильового музикознавчого, текстологічно-епістемологічного, зумовленого явищем прецедентності; праксеологічного, що набуває нової художньо-естетичної конкретності. Використовується компаративний метод, залучений до вивчення різних жанрово-комунікативних сфер та способів інтерпретації в камерно-вокальній музиці. *Наукова новизна* статті визначається відкриттям особливих тенденцій стильового розвитку камерно-вокальної творчості, зумовлених активним наближенням її двох головних інституціонально-комунікативних сфер – серйозної академічної професійної та легкої (лаунж) позаакадемічної напівпрофесійної естрадно-масової (розважальної), що, у цілому, веде до підсилення естетичного впливу камерно-вокального мелосу, ролі вокального голосу як персоналізованого феномена у музично-творчій практиці. Вперше пропонується розширена праксеологічна оцінка професійних якостей камерного співака, визначаються, як стильові, установки слухачького сприйняття та явище «психологічного очікування». *Висновки* дозволяють визначати

мовленнєво-стилістичну інтегративність, полілінгвальність, перевагу естетичних якостей та налаштування на катартичний вплив як нові провідні стилеві тенденції камерної вокальної музики, що впливають на мислення сучасних українських композиторів і виконавців, примушують їх виробляти нові засоби музично-текстової побудови музичного камерно-вокального твору. Водночас українські мистці самі стають першовідкривачами у сфері камерних жанрів, залучаючи весь обсяг їх культурно-семантичної прецедентності та шукаючи більш глибоких психологічних контактів зі слухацькою аудиторією.

**Ключові слова:** українська камерно-вокальна творчість, стиль та стилістика, камерно-вокальний голос, «легка» музика, композиторська та виконавська інтерпретація, явище прецедентності, камерно-вокальний твір, мелодійність, музично-словесне інтонування.

*Lisova Olga Georgievna, Candidate of Art History, Associate Professor at the Concertmastering Department of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**New stylistic tendencies in the development of Ukrainian chamber and vocal creativity: the interaction of composer and performer interpretation**

**The purpose** of the article is to reveal the interpretative origin and originality of new stylistic trends in the development of Ukrainian chamber and vocal creativity. **The methodology** of the work is generated by a combination of three main approaches: genre-stylistic musicological, textological-epistemological, conditioned by the phenomenon of precedent; praxeological, which acquires a new artistic and aesthetic concreteness. The comparative method is used, involved in the study of various genre-communicative spheres and methods of interpretation in chamber and vocal music. **The scientific novelty** of the article, thus, is determined by the discovery of special trends in the stylistic development of chamber vocal creativity, caused by the active rapprochement of its two main institutional and communicative spheres – serious academic professional and light (lounge) non-academic semi-professional pop-mass (entertainment), which, in general, leads to a strengthening of the aesthetic impact of chamber vocal melos, the role of the vocal voice as a personified phenomenon in musical and creative practice. For the first time, an expanded praxeological assessment of the professional qualities of a chamber singer is proposed, defined as stylistic attitudes of listening perception and the phenomenon of “psychological expectation”. **The conclusions** allow us to point out speech-stylistic integrativity, multilingualism, the predominance of aesthetic qualities and the setting for cathartic influence as new leading stylistic trends of chamber vocal music, which influence the thinking of modern Ukrainian composers and performers, forcing them to develop new means of musical and textual construction of a musical chamber-vocal work. At the same time, Ukrainian artists themselves become pioneers in the field of chamber genres, involving the entire scope of their cultural and semantic precedent and seeking deeper psychological contacts with the listening audience.

**Key words:** Ukrainian chamber-vocal creativity, style and stylistics, chamber-vocal voice, «light» music, composer's and performer's interpretation, the phenomenon of precedent, chamber-vocal work, melodiousness, musical-verbal intonation.

**Актуальність** теми та предметного змісту статті визначається важливістю вивчення тих, принципово нових, художніх процесів, що в останні декілька десятиліть охопили українську камерно-вокальну творчість та суттєво змінили жанрові координати композиторської поетики, внаслідок чого – вплинули на виконавські інтерпретативні засоби. Серед тих українських майстрів, котрі визначали й продовжують визначати жанрово-стильовий стан камерно-вокальної галузі, слід називати імена В. Губаренка, Л. Дичко, Ю. Іщенко, І. Карабиця, В. Степурка, В. Сильвестрова, Г. Гаврилець, С. Зажитька, В. Рунчака, О. Козаренка, В. Польової, І. Небесного та деяких ін). Творчість даних композиторів неодноразово виступала предметом музикознавчого вивчення та оцінного узагальнення, в основному, як вираження провідних рис національної традиції, національної школи, напряду, що кореспондує до європейського досвіду, але базується на власних етнічних та ментальних засадах, відповідає потребі розвивати діалогічні взаємодії музики з українською поезією, відкривати нові можливості інтонування саме на основі національної образності [1; 3; 4; 6; 8; 13]. Особлива увага приділяється візуально-видовищним сценічно-театральним компонентам, як специфічним для даної творчої галузі, поступово входять в її засадничі жанрові умови, сприяють активності впливу на слухачку / глядацьку аудиторію, підсилюють елементи перформансу.

Камерно-вокальне виконавство претендує на особливу сугестію та тісне спілкування з аудиторією, тому створює власні уявлення про художньо-комунікативний простір, що є найбільш підходящим для камерного спілкування, навіть віддає перевагу не традиційним концертно-філармонічним приміщенням, а особливим інтер'ерам храму або салону. Так, наприклад, В. Польова утворює презентації своїх хорових задумів у приміщенні Софійського собору, котре сприяє сакралізації переживання та прямуюванню свідомості, разом з музикою, до найвищих духовних рівнів [1; 13].

З музикознавчої точки зору, сучасна камерно-вокальна творчість потребує формування нових теоретичних та практичних

критеріїв оцінки художнього процесу, що поєднує між собою композиторів, виконавців та слухачів, сприяє перетворенню одних на інших. Пріоритетною галуззю музикознавчих інтересів завжди залишається творчість В. Сильвестрова, котрий продовжує розвивати напрям слабкого або неактуального стилю та ефекти анонімності музичного висловлення, відмови від усього активно-гучного, «замерзаючого часу» та «декресцендо» – як у формі, так і у змісті камерно-вокальної та камерно-інструментальної композиції [13; 15]. Помітною стильовою рисою творчості Сильвестрова є також тяжіння до простоти – але як до «новітньої простоти», що означає, у певному сенсі, ускладнення стосунків автора з музичними хронотопами, композиційними та історично-семантичними. Авторський стиль В. Сильвестрова залишається, таким чином, проблемним художнім явищем, котре потребує поглиблених стильових дефініцій.

**Мета** даної статті – розкрити інтерпретативне походження та своєрідність нових стильових тенденцій у розвитку української камерно-вокальної творчості.

**Виклад основного матеріалу.** Показовою тенденцією доби метамодерну, що виявляється у сучасній камерній музиці, постає зближення, навіть ототожнення, творчих функцій композитора та виконавця. Це означає намагання композиторів самостійно виконувати свої твори, що найчастіше стосується фортепіанної практики, також відкриває нові творчі завдання й можливості виконавців, котрі фактично заміщують постать автора й беруть на себе відповідальність за образно-смісловий зміст та форму подання творчого задуму. Це сприяє зростанню ефекту «усної музики» або «усності» музичного мовлення, що повністю належить виконавцю. Також усне або любительське музикування, як різновид музичної імпровізаційності, відзначеної невибагливістю та миттєвістю, сприяє становленню «полегшеного» стилю виконання, водночас чутливості та деталізації динамічних відтінків, роздвиганню нових якостей тихої динаміки та взагалі сфери тиші як притаманної найбільше камерній галузі.

Досить часто проста музика виявляється також тихою, мовби невимушено вимовленою, що веде вже й до сфери лаунж-стилю,

котрий проникає до царини академічної творчості та впливає на професійне композиторське та виконавське мислення.

Ці прикмети притаманні багательному стилю В. Сильвестрова, оскільки композитор прагне звільнитися від зайвої патетики, задля цього уникаючи підвищення – підсилення – голосу; тихе звучання – негучне висловлення – володіє особливою «семантичною енергетикою», яку можна порівняти з енергетикою кохання, адже воно вказує на особливу близькість, довіру, зняття дистанції, обмін почуттями тощо. У цьому сенсі привертає композитора камерний вокальний голос, що може бути наділеним і особливою мелодійністю, опосередковувати поетичні інтонації та надавати їм нового особистого значення [7].

Мелодійність є особливою прикметою камерно-вокального твору, зокрема у творчості В. Сильвестрова. Вона породжує специфічну виконавську стилістику, включаючи деякі темброво-агогічні прийоми, дозволяє судити про камерність як про інтонаційну властивість, як про «природність, не-форсованість звуковидобування, особливу свободу – легкість подиху, тонке динамічне нюансування та вагомість словесно-сислової складової. Дані специфічні риси роблять людський голос окремим мелодійним інструментом, котрий омузикалює навіть просте словесне промовляння, має власну інтонаційну інтенціональну красу, завжди йде від безпосереднього особистісного «Я», залишаючи враження співбесіди, довірливості у найважливіших буттєвих запитаннях» [7, с. 150–151].

У дослідженні Лю Сяофан пропонується досить інноваційний погляд на походження та призначення камерного співу у контексті сучасної музично-виконавської практики, зокрема щодо творчо-проективної діяльності Інни Галатенко та Національного ансамблю «Київська камерата». Виокремлюючи дану діяльність, дослідниця зауважує, що вона відзначена рисами «справжності», водночас «персональності», що надає їй особливої почуттєвої цінності та життєдайності.

Вона наводить думки Інни Галатенко щодо специфіки камерного вокального голосу та стилю камерної музики, як унікальних та зосереджених на внутрішньому світі людини у його

динаміці та особливій імагінативній якості, тому потребує підвищеної гнучкості та смислової узгодженості, тобто краси мислення та мовлення.

Сьогодні в репертуарі виконавиці, так само, як і у світовій камерно-вокальній виконавській практиці, оновлюється інтерпретативний підхід до виконання творів Р. Шумана, Ф. Шуберта, Г. Малера та Г. Вольфа. У їх пісенно-романсних композиціях суто виконавським шляхом відкриваються інтонаційні паралелі та образні перегуки з творчістю як В. Сильвестрова, так і деяких інших сучасних українських авторів [2].

Прагнення до метаісторичного часу певним чином впливає на виконавське розуміння та інтерпретацію тексту твору, коли сучасне відтворення музично-поетичного матеріалу – живе усне виконання-звучання – наближує один до одного музичні задуми майстрів різних історичних епох, іноді у межах однієї концертної програми. Це стосується виконання творів академічної традиції, котрі сприяють формуванню єдиної мовної платформи європейської камерно-вокальної музики, тобто окремого музично-поетичного інтонаційного плану, що здатний впливати і на інші жанрові сфери музики, найбільше на оперну та кантатну. Музика сприяє поєднанню поетичних текстів різного національного та історичного походження, надає їм нової інтонаційної спільності, водночас відкриває значення та можливості явища полілінгвальності, котре стає знаменним для камерно-вокальної творчості у ХХ столітті.

Головне, що поєднує між собою усі формально-композиційні та психологічні мовленнєві чинники камерного співу та його текстової основи – це завдання відтворення глибинних переживань, котрі інтегрують вітальні безпосередні та відвернені, інтелектуалізовані та типізовані, емоції, дозволяють афективну природу людської свідомості характеризувати на рівні цілісного духовного самоздійснення особистості, є важливими та зрозумілими для усіх людей, тобто зверненими до широкого загалу реципієнтів.

У цьому можна вбачати причини нової актуалізації камерно-вокальних жанрів у творчості сучасних українських компози-



торів та виконавців, так само як причину, з одного боку, прагнення бути відкритими та комунікативно корисними для різних соціальних стратів слухацької аудиторії, з іншого – володіти музичною мовою, притаманною вокальним жанрам, у гранично широкому обсязі, мати здатність оперувати різними музично-лексичними синтагмами, залежно від комунікативної ситуації.

Так, Інна Галатенко навчалась і як оперна, і як камерна співачка, також як диригент, завжди приділяла велику увагу пісенному жанру в усіх його різновидах, також вважала необхідним для співачки художньо-психологічний досвід, тобто володіння усіма можливими зв'язками, котрі виникають у взаємодії змісту музичного твору з життєвими подіями та фактами, досвідом художнього перетворення життєвих вражень на естетично очищений музичний образ.

Не можна не помітити також тих перехрещень, котрі сьогодні часто виникають між професійною академічною та естрадною камерно-вокальними традиціями. Врешті решт, естрадний спів сьогодні – це також досить усталена інституціалізована галузь, що виробляє власні показники професійності; зокрема – для неї неодмінними компонентами слугують різноманітні візуальні сценічні ефекти, динамічна сценічна поведінка виконавців тощо. Для обох сфер, академічної та естрадної, надзвичайно важливим стильовим началом є організація концертно-виконавського простору, що має і фізично-акустичні, і ідеаційно-художні, емоційно-енергетичні складові. Від цього явища – комунікативно-інтерпретативного простору музичної події – залежить загальна атмосфера співдії композитора – виконавців – реципієнтів, буквальний «рух повітря», що існує між виконавцями та слухачами. З даної позиції видається досить актуальним поняття про музичну інтенціональність свідомості виконавця, котра зумовлює енергію та результативність звуковидобування, забезпечує постаті співака (співачки), значення психологічного семантичного осередку художньої події.

Не викликає сумніву, що у стильовому відношенні провідною та визначальною є постать виконавця, його особистість та голос, в усій сукупності тембрових якостей. Камерний вокальний голос

повинен мати високий ступінь індивідуалізації, навіть в умовах тембрової уніфікації-типізації, адже він репрезентує неповторну особистість, яка є осередком головних художніх інтенцій, тому перетворюється на ціннісну персоналію.

Як справедливо зазначає Лю Сяофан, це специфічно саме для даної галузі, особливо для її концертно-практичної сторони, для естрадно-розважального напрямку та його різноманітних сучасних різновидів. Адже «естрадна пісенна творчість може розглядатися як, переважно, камерна, хоча і з новими технологічними ознаками, власною репертуарною та мелодійно-мовленнєвою основою...» [7, с. 154].

Стильові якості виконання, образ виконавця та певні психологічні й візуально-аудіальні стратегії комунікації з реципієнтами стають переважаючими у камерно-вокальній музиці у всіх її інституціональних жанрових вимірах, як в професійній академічній композиторській традиції, так і у масовій естрадній, так званій «легкій» галузі. Сама категорія легкості змінює свої призначення та передумови, набуває нової ціннісної ваги як деякий комунікативно-естетичний феномен, що може стати предметом уваги у сфері «серйозної» музики. Виникає навіть особлива перехідна напівпрофесійна сфера омасовленої музичної комунікації, котра розвиває власні слухові уподобання, залучаючи до стильових чинників широкі слухацькі очікування та потреби. Вона виявляється більш вимогливою щодо вибору персоналій та текстів, більш консервативною щодо образних парадигм та мовних засобів, прагне повторюваності та стабільності стильових ідей та стилістичних рішень, тобто має підвищений рівень прецедентності.

Залучаючи до вивчення камерно-вокальної творчості теорію прецедентності, варто зауважити, що вона дозволяє, по-перше, виявляти сталі жанрові принципи музичної творчості як обумовлені соціальною практикою; по-друге, вбачати у камерно-вокальній музиці сферу «музично-мовного спілкування», що найбільше відповідає людським життєвим психологічним потребам, має власні інтонаційно-мовні прецеденти, зокрема орієнтована на мелодійність та пісенність, завжди зрозумілі та прийнятні для широкого кола реципієнтів складові музичного мовлення.

Сучасна музикознавча теорія прецедентних жанрів не лише дозволяє поєднувати історичний та текстологічний підходи до вивчення камерно-вокальної музики, а й обґрунтовує апеляцію до явищ понять стилю та стилістики як провідних у цій широкій сфері музичної культури. Водночас слід зазначити, що питання про мовленнєві жанри та їх прецедентні функції є ще достатньо новими для українського музикознавства. Системний теоретичний підхід до них виявляють дослідження Б. Сюти, концепція якого заслуговує на окрему увагу [16].

За підсумовуючим визначенням Б. Сюти, прецедентні жанри як музично-мовленнєві – це сталі способи художньої організації, а їх зміст та композиційна структура відображають умови і цілі культурної діяльності людини, ґрунтуються на спільності стереотипів соціальної поведінки. Тому прецедентність – посилення на минулий досвід – дуже широко виявляється у сфері так званих легких жанрів, у сфері лаунж-музики та «легкого слухання», релаксивних музичних форм. Власною жанрово-стильовою прецедентною художньо-життєвою базою володіє й така специфічна гілка камерної музики, як медитативна або психотерапевтична. Щодо вторинних художніх академічних форм, то тут головні композиційні прецеденти пов'язані з циклічною та умовно-сценічною квазі-міні-оперною побудовами, тобто виразно вказують на перевагу малих за просторовим вирішенням та виконавським складом, але пролонгованих у часі композиційних структур.

Навіть у позаакадемічній лаунж-опері, що межує з камерною вокальною сферою, велике місце займають сольні музичні наративи речитативного складу. Що стосується відмінностей, то вони найбільше пов'язані, особливо у міні-моно-опері, з походженням та призначенням словесно-поетичного тексту.

Також стильовою та текстологічною спільною якістю академічної творчості та лаунж-музики можна вважати специфічну полілінгвальність – як на рівні словесного матеріалу, так і щодо царини музичної стилістики.

Музична реалізація різнонаціональної поезії в серйозній та легкій музиці рівною мірою сприяє формуванню інтонацій-

но-стилістичних музично-мовленнєвих модальностей, для яких посилення на інші взірці, алюзивність, ремінісценції прийомів й навіть цитування відомого постають розповсюдженими та необхідними засобами, сприяючи формуванню особливої інтертекстуальної основи камерно-вокальної музики, котра здатна впливати і на інструментальні форми (див. про це: [5]).

Ще раз наголосимо, що саме у перехідній напівпрофесійній омасовленій галузі камерно-вокальної творчості слухацькі настанови та очікування стають визначальними, тобто породжують певні виконавські музично-мовленнєві стилі. Камерний світ у його естрадно-розважальній «легкій» виконавсько-стильовій версії входить до системи нової прикладної музики, що реалізується у широкій дійсності та заповнює її естетичні лакуни, стаючи фоном для емоційної свідомості людини та чинником психологічної самоідентифікації, і так виникають стилі *middle of the road* та «*soft adult contemporary*». Вони можуть розглядатися як своєрідна *камерно-естрадна класика*, причому відібрана слухацьким «топовим» шляхом, тобто на основі смаків та потреб реципієнтів.

У дослідженні Лю Сяофан справедливо відзначається, що течія *Easy Listening* розвивалась з розподілом за соціально-психологічними групами; з суто американського явища вона переросла у світовий феномен, стала критерієм оцінки не лише популярно-розважальної галузі, а й деяких інших музично-творчих практик, вплинула на сферу професійної композиторсько-виконавської творчості. На її основі групуються та утворюють певну стильову цілісність тенденції ембієнту, котрий є сьогодні універсальним та відкрито-динамічним звукотворчим явищем, проникає до різних верств музичної творчості, суттєво впливає на способи музичного мислення.

Саме у камерній музичній сфері, зокрема вокальній, найчастіше відкриваються терапевтичні функції музичного впливу та такі катарсичні ефекти музичного діяння, котрі роблять музичне звучання одним з провідних психологічних інструментів соціокультурної комунікації. Сьогодні музикотерапія стає специфічним інституціональним посередником між академічною музич-

нотворчою традицією та явищами масової дозвільної музичної культури, вона приймає нові форми та прирощує власний естетичний потенціал, не претендуючи на художньо-ціннісні пріоритети, але підсилюючи своє значення психологічного інструмента широкої сфери дії адже йдеться про вплив на людську свідомість, котра відповідає за цілісне існування людини, про її, свідомості, позитивне перетворення в процесі музичного сприйняття.

Важливим компонентом дисертаційної концепції Лю Сяофан постає саме характеристика явища музикотерапії, причому дана характеристика надається у тому розділі дослідження, який присвячений розгляду різних форм Easy listening, тобто прикладної та більшою мірою розважальної – дозвільної – музичної практики. Дослідниця очевидно вважає музикотерапію частиною прикладної музичної практики, призначеної для психологічного коригування та покращення психофізіологічного стану людини, для емоційної сугестії, котра не має художньої мети, але дозволяє активізувати естетичне сприйняття та самоусвідомлення, спричиняти релаксивний та ауторефлексивний ефекти.

Таким чином можна охарактеризувати і призначення ефекту катарсису у процесі музикотерапії та у порівнянні з виокремленим художнім сприйняттям. Психотерапія, у цілому, від З. Фрейда до сьогодення, спирається на катартичний метод, котрий залежить від розкриття естетичних здатностей людини. Останні найкраще виявляються під музичним впливом, що вказує також і на особливу психосемантичну природу музики. Але у музикотерапії йдеться про інший катарсис, що має на увазі конкретну практичну психологічну мету, тобто спрямований не до пізнання художнього змісту, а до самопізнання та оволодіння власними психологічними ресурсами. Це більш короткий шлях для того загального естетичного результату, якого завжди прагне катартичне переживання [9; 10].

Також варто зауважити, що особливе значення камерно-вокальної музики у психотерапевтичній практиці зумовлюється її ліричним персоніфікованим характером та адаптивністю, коли музичне мовлення перетворюється на цілком доступний акт естетичного самовиявлення та долучення до позитивних

сміслових джерел. Камерна вокалізація – найбільш відкрита та доступна, водночас дуже експресивна щодо особистісного самовиявлення сфера музичної творчості, її відносно легко залучити до активних форм музикотерапії, як засіб виявлення «внутрішньої музики» людини, за Джозефом Морено [11; 12].

**Наукова новизна** статті, таким чином, визначається відкриттям особливих тенденцій стильового розвитку камерно-вокальної творчості, зумовлених активним наближенням її двох головних інституціонально-комунікативних сфер – серйозної академічної професійної та легкої (лаунж) позаакадемічної напівпрофесійної естрадно-масової (розважальної), що, у цілому веде до підсилення естетичного впливу камерно-вокального мелосу, ролі вокального голосу як персоніфікованого феномена у музично-творчій практиці. Вперше пропонується розширена праксеологічна оцінка професійних якостей камерного співака, у якості стильових визначаються установки слухацького сприйняття та явище «психологічного очікування» (див. про це: [14]).

**Висновки** дозволяють визначати мовленнєво-стилістичну інтегративність, полілінгвальність, перевагу естетичних якостей та налаштування на катартичний вплив як нові провідні стильові тенденції камерної вокальної музики, що впливають на мислення сучасних українських композиторів та виконавців, примушують їх виробляти нові засоби музично-текстової побудови музичного камерно-вокального твору. Водночас українські мистці самі стають першовідкривачами у сфері камерних жанрів, залучаючи весь обсяг їх культурно-семантичної прецедентності та шукаючи більш глибоких психологічних контактів зі слухацькою аудиторією.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Баланко О. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен: дис. ...канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2016. 246 с.
2. Галатенко И. «Настоящая музыка всегда имеет персональный голос». <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/inna-galatenko-nastoyaschaya-muzyka-vsegda-imeet-personalnyy-golos-0>
3. Горелік Л. Метаморфози камерно-вокального циклу у творчості М. Шуха (на прикладі медитативного дійства “*Пісні весни*”). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. Київ, 2023. № 3. С. 199–205.

4. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: Монографія. К.: НМАУ, 1999. 269 с.

5. Грібіненко Ю. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології та актуальної музикознавчої дисципліни: монографія. Одеса: Олді, 2023. 512 с.

6. Калугіна Т. Деякі особливості зародження камерно-вокального виконавства в історичному аспекті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук пр.* Вип.. 3. Х.: Каравела, 1999. С. 26–31.

7. Лю Сяофан. Жанрово-стильові і праксеологічні основи камерної вокальної творчості: історичний та індивідуально-авторський аспекти: дис. ...д-ра філос.: 025 / Одеська нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2024. 196 с.

8. Лю Юйтен. Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від XIX до XX ст.: дис. ...канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 198 с.

9. Львов О. Музична імпровізація – «via regia» до несвідомого. *Збірник матеріалів XXIV науково-практичної конференції з міжнародною участю.* Чернівці, 2018. 172 с.

10. Львов О. Музикотерапія як напрямок. Історія, розвиток, перспективи, техніки. URL: [https://www.researchgate.net/profile/Alexander-Lvov5/publication/334593943\\_Muzikoterapia\\_ak\\_napravomok\\_Istoria\\_rozvitok\\_perspektivi\\_tehniki/links/5d33964aa6fdcc370a51d9cf/](https://www.researchgate.net/profile/Alexander-Lvov5/publication/334593943_Muzikoterapia_ak_napravomok_Istoria_rozvitok_perspektivi_tehniki/links/5d33964aa6fdcc370a51d9cf/)

11. Львов О., Жабко Н. Музична психодрама та музикотерапевтичні розстановки. *Психологія і особистість. Науковий журнал.* № 2 (14) 2018.

12. Морено Джозеф Дж. Включи свою внутренню музику: Музыкальная терапия и психодрама. Пер. с англ. М.: Когито-Центр, 2009. 143 с.

13. Полканов А. Феномен камерно-вокального співу: від естетичних настанов до музично-мовних особливостей: дис. ...д-ра філос.: 025 – музичне мистецтво. / Одеська нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 184 с.

14. Праксеологія. URL: <https://buklib.net/books/31319/>

15. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / Автор статей / составитель / собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. 265 с.

16. Siuta B. Speech Genres of Music. URL: [https://www.academia.edu/33325846/Bogdan\\_Siuta\\_Kyiv\\_Speech\\_Genres\\_of\\_Music](https://www.academia.edu/33325846/Bogdan_Siuta_Kyiv_Speech_Genres_of_Music)

### REFERENCES

1. Balanko, O. (2016). Ukrainian chamber and vocal music of the late 20th – early 21st centuries as a performing phenomenon: dissertation ... candidate of arts: 17.00.03 – musical art. Kyiv [in Ukrainian].

2. Galatenko I. «Real music always has a personal voice.» <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/inna-galatenko-nastoyaschaya-muzyka-vsegda-imeet-personalnyy-golos-0> [in Russian].

3. Gorelik, L. (2023). Metamorphoses of the chamber-vocal cycle in the work of M. Shukh (on the example of the meditative action “Songs

of Spring”). Bulletin of the National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts: scientific journal. Kyiv. No. 3. P. 199–205 [in Ukrainian].

4. Grebenyuk N. Vocal-performing creativity: Psychological-pedagogical and art-historical aspects: Monograph. Kyiv: NMAU, 1999. [in Ukrainian].

5. Gribinenko, Yu. (2023). Theoretical and categorical foundations of musical textology and current musicological discipline: monograph. Odesa: Oldi [in Ukrainian].

6. Kalugina, T. (1999). Some features of the emergence of chamber-vocal performance in the historical aspect. Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education: Collection. of Sciences. Issue. 3. Kh.: Karavela. P. 26–31 [in Ukrainian].

7. Liu, Xiaofan. (2024). Genre-stylistic and praxeological foundations of chamber vocal creativity: historical and individual-authorial aspects: dissertation ...Dr. Phil.: 025 / Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa [in Ukrainian].

8. Liu, Yuten. (2018). The phenomenon of stylistic integration in chamber vocal creativity of European and Chinese composers: from the 19th to the 20th centuries.: dissertation ...candidate of arts: 17.00.03 – musical art. Odesa [in Ukrainian].

9. Lviv, O. (2018). Musical improvisation – “via regia” to the unconscious. Collection of materials of the XXIV scientific and practical conference with international participation. Chernivtsi [in Ukrainian].

10. Lvov, O. Music therapy as a direction. History, development, prospects, techniques. URL: [https://www.researchgate.net/profile/Alexander-Lvov5/publication/334593943\\_Muzikoterapia\\_ak\\_napramok\\_Istoria\\_rozvitok\\_perspektivi\\_tehniki/link/5d33964aa6fdcc370a51d9cf/](https://www.researchgate.net/profile/Alexander-Lvov5/publication/334593943_Muzikoterapia_ak_napramok_Istoria_rozvitok_perspektivi_tehniki/link/5d33964aa6fdcc370a51d9cf/) [in Ukrainian]

11. Lvov, O., Zhabko, N. (2018). Musical psychodrama and music therapeutic arrangements. Psychology and personality. Scientific journal. No. 2 (14) [in Ukrainian].

12. Moreno, Joseph J. (2009). Turn on your inner music: Music therapy and psychodrama. Translated from English. Moscow: Cogito-Center [in Russian].

13. Polkanov, A. (2021). The phenomenon of chamber vocal singing: from aesthetic guidelines to musical and linguistic features: dissertation ... Dr. Phil.: 025 – musical art. / Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova. Odesa [in Ukrainian].

14. Praxeology. URL: <https://buklib.net/books/31319/> [in Ukrainian]

15. Silvestrov, V. (2004). Music is the singing of the world about itself... Intimate conversations and views from the outside: Conversations, articles, letters / Author of articles / compiler / interlocutor M. Nesteva. Kyiv [in Russian].

16. Siuta, B. Speech Genres of Music. URL: [https://www.academia.edu/33325846/Bogdan\\_Siuta\\_Kyiv\\_Speech\\_Genres\\_of\\_Music](https://www.academia.edu/33325846/Bogdan_Siuta_Kyiv_Speech_Genres_of_Music) [in English].



УДК 78.01+78.03/781.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-18>**Наталія Валеріївна Ізуграфова**

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[izunataly3@gmail.com](mailto:izunataly3@gmail.com)

## ФОРМУВАННЯ СЕМАНТИКИ ДИТЯЧОСТІ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ В.-А. МОЦАРТА: ДО ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

**Мета статті** – виявити та дослідити передумови для формування особливої оперної семантики дитячості у зв'язку з проблемою художнього образу. **Методологія роботи** обумовлена дослідженнями філософського, культурологічного, літературознавчого та психологічного напрямків, присвячених «дитячій темі» та феномену дитинства. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що семантика дитячості, а також її вплив на оперне мистецтво, виступає об'єктом та предметом окремого музикознавчого вивчення, а також розглядається музична семантика дитячості та її роль у оперному мистецтві В.-А. Моцарта у створенні структурно-змістової основи обраних творів.

**Висновки.** У створенні оперних образів для Моцарта завжди вирішальну роль відігравала музика, а не драматургія лібрето. Він не просто адаптував текст відповідно до музичних завдань, а часто виходив за його межі, наповнюючи оперу живими, емоційно насиченими характеристиками, зрозумілими на інтуїтивному рівні. Його музика, подібно до дитячого сприйняття, не прив'язувалася до раціонального осмислення слів, а діяла безпосередньо на глибокі емоційні структури слухача, пробуджуючи відчуття співпереживання та внутрішнього переживання. З роками його майстерність зростала, але ключові риси його музичного мислення, пов'язані з поетикою дитячості, залишилися незмінними. Саме тому, що Моцарт зумів створити універсальну музичну мову, його твори залишаються одночасно доступними та глибокими. Музична мова, сформована ним, не лише поєднує різні жанри та традиції, а й стає своєрідним художнім аналогом дитячого світосприйняття – безтурботного, гармонійного, сповненого світла і чистоти. Саме завдяки цьому його мелодична та гармонічна структура може розглядатися як метафора дитячості у музиці. У ній втілюється сам дух музичного класицизму – ясність форми, внутрішня рівноваженість, природна мелодійність, що створюють відчуття спокою та гармонії.

**Ключові слова:** опера, оперне мистецтво, семантика дитячості, дитяча психосемантика, формування творчої особистості, художній образ, феномен В.-А. Моцарта, оперна творчість В.-А. Моцарта.

*Izuhrafova Natalya Valeriivna, PhD, Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Formation of childlike semantics in the operatic works of W. A. Mozart: on the problem of the artistic image**

**The aim of the article** is to identify and explore the preconditions for the formation of a distinct operatic semantics of childlikeness in relation to the problem of the artistic image. **The methodology of the research** is based on studies in philosophy, cultural studies, literary criticism, and psychology devoted to the “childhood theme” and the phenomenon of childhood. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that the semantics of childlikeness, as well as its influence on opera, becomes the subject of a separate musicological investigation. Furthermore, the study considers the musical semantics of childlikeness and its role in Mozart’s operatic art in the creation of the structural and semantic foundation of selected works.

**Conclusions.** In the creation of operatic characters, music – not the libretto’s dramaturgy – always played the decisive role for Mozart. He did not merely adapt the text to meet musical demands, but often transcended its limits, filling his operas with vivid, emotionally charged characters that were intuitively understandable. His music, much like a child’s perception, did not rely on rational interpretation of words but acted directly upon the listener’s deep emotional structures, evoking empathy and inner resonance. As his mastery matured over the years, the core features of his musical thinking – those linked to the poetics of childlikeness – remained constant. It is precisely because Mozart succeeded in creating a universal musical language that his works remain both accessible and profound. The musical language he shaped not only unites various genres and traditions, but also becomes a kind of artistic analogue to a child’s worldview – carefree, harmonious, full of light and purity. For this reason, his melodic and harmonic structures can be regarded as a metaphor for childlikeness in music. They embody the very spirit of musical classicism – clarity of form, internal balance, and natural melodiousness, all of which generate a sense of peace and harmony.

**Key words:** opera, operatic art, semantics of childlikeness, child psycho-semantics, development of creative personality, artistic image, the phenomenon of W. A. Mozart, operatic works of W. A. Mozart.

**Актуальність роботи.** Дослідження семантики дитячості в оперному мистецтві потребує аналізу композиторської поетики, яка визначає характер художнього втілення цього феномену. Найважливішими аспектами такого аналізу є виявлення психологічних особливостей дитячого сприйняття в музиці та розкриття образних структур, що формують дитячу семантику в оперних творах. Однією з ключових фігур в цьому контексті можна вважати Вольфганга Амадея Моцарта, в творчості якого втілюється

дитяча безпосередність, чистота й ігрова природа музичної мови. В умовах сучасного музично-історичного процесу проблема дитячої психосемантики, або семантики дитячості, набуває особливої актуальності, оскільки формування особистості та її здатність до соціалізації визначають механізми функціонування суспільства. Свідомість, орієнтована на цілісність сприйняття та прагнення до універсальності існування, знаходить відображення у музичних системах, що характеризуються високим ступенем взаємозв'язку між знаком і його предметним змістом. Ці системи, будучи найбільш виразними у психологічному відношенні, дають змогу розглядати феномен «дитячої психосемантики» як особливу галузь дослідження, що включає аналіз специфічних психічних станів і трансперсональних переживань, тісно пов'язаних із домінуючою культурною семантикою.

**Мета статті** – виявити та дослідити передумови для формування особливої оперної семантики дитячості у зв'язку з проблемою художнього образу. **Методологія роботи** обумовлена дослідженнями філософського, культурологічного, літературознавчого та психологічного напрямів, присвячених «дитячій темі» та феномену дитинства. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що семантика дитячості, а також її вплив на оперне мистецтво, виступає об'єктом та предметом окремого музикознавчого вивчення, а також розглядається музична семантика дитячості та її роль у оперному мистецтві В.-А. Моцарта у створенні структурно-змістової основи обраних творів.

**Виклад основного матеріалу.** Дитячий вік є найбільш сприйнятливим до колективних форм взаємодії, що включають участь у ритуальних та ігрових ситуаціях, а також освоєння рольових моделей, які закріплюються в індивідуальній психіці й надалі визначають структуру особистості. Саме ця схильність до включення в колективні форми художнього вираження, будь то гра, пісня чи театральна дія, створює передумови для формування особливої оперної семантики дитячості. Дослідження природи гумору та його ролі у розвитку дитячого сприйняття приводить до осмислення сміху як механізму психологічного захисту, що допомагає дитині впоратися з емоційним перенавантаженням і запобігає

надмірному психічному напруженню. Це розуміння відкриває можливості для впровадження елементів гумору в педагогічні методики, особливо у роботі з обдарованими дітьми, чия чутлива психіка зазнає підвищеного навантаження. Використання гумористичних прийомів не лише знижує рівень стресу, а й сприяє формуванню когнітивної гнучкості, допомагаючи дітям легше адаптуватися до складних або несподіваних ситуацій.

Феномен Моцарта, що проявився у ранньому віці у здатності до створення складних музичних структур, демонструє винятковий розвиток музичного мислення, співставний із досвідом зрілого композитора. Його творчість є унікальним прикладом того, як дитяча свідомість здатна засвоювати та трансформувати музичну матерію, відображаючи в ній ігрові, емоційні, образні та когнітивні процеси. Це підкреслює значущість раннього виявлення й розвитку творчих здібностей, що відповідають різним когнітивним типам, що становить важливе завдання дитячої психології та музичної педагогіки.

Геній Вольфганга Амадея Моцарта був нерозривно пов'язаний із музичною культурою Європи XVIII століття. Його розвиток відбувався під впливом інтелектуального середовища, насиченого спілкуванням із видатними музикантами та мислителями того часу. Батько, Леопольд Моцарт, відомий педагог і композитор, відіграв ключову роль у формуванні творчого світогляду сина, а дружба з Михаелем Гайдном лише посилила його відданість музичному мистецтву. Водночас ранні роки життя Моцарта були насичені випробуваннями: постійні переїзди, нестабільний режим дня, виснажливі концерти, емоційне та фізичне перенапруження – усе це впливало на його психофізичний стан. Як показує дослідження Г. Аберта [1], подібні умови могли сприяти розвитку особливих форм психологічної саморегуляції.

Одним із таких механізмів стала ігрова природа його мислення та схильність до гумору. Дитяча психіка Моцарта виробила спосіб долати перевантаження за допомогою уявних світів та ігрових елементів у повсякденному житті. Він створив фантастичне *Королівство Рюккен*, у якому владарювали лише діти, навіть розробив його карту, а під час навчання вигадував кумедні

титули для співочих голосів – *Signore d’alto, marchese Tenore, duca Basso*. Для нього гра та творчість існували нерозривно, а гумор виступав не просто розвагою, а засобом емоційного розвантаження, що дозволяв нейтралізувати стрес, неминучий за напруженого ритму концертної діяльності.

Тема співвідношення трагічного та комічного в житті й творчості Моцарта знайшла відображення у праці Т. Коена «*Драматична ідея в текстах опер Моцарта*» («*Die dramatische Idee in Mozartes Oper Texten*», Berlin, 1916), а також у дослідженнях Х. Ч. Роббінса Лендона [4]. Тут підкреслюється, що комізм у творчості Моцарта не був поверхневим або випадковим явищем – він мав глибокі психологічні корені, слугуючи водночас способом адаптації та засобом художнього вираження. Як зазначав З. Фройд, дотепність є своєрідним механізмом переробки негативних емоцій, що дозволяє трансформувати агресію, страх або біль у сміх, тим самим знижуючи внутрішнє напруження. Уміння знаходити комічне навіть у складних обставинах робить гумор найважливішим інструментом психологічного захисту, і у випадку Моцарта він був одним із ключових елементів його творчої особистості.

Швейцарський психолог Ж. Піаже, спираючись на ідеї З. Фрейда, зазначав, що дитина народжується, керуючись інстинктами, спрямованими на отримання задоволення, але в процесі дорослішання її свідомість трансформується, і на перший план виходить активна взаємодія з навколишнім світом. Він стверджував, що стійкість психіки можлива лише завдяки постійній адаптації та боротьбі із зовнішніми викликами [3]. У цьому контексті стає очевидною важливість дбайливого виховання так званих «нестандартних дітей», які мають підвищену чутливість і нестандартні когнітивні здібності. Їхня емоційна сфера потребує особливої уваги, оскільки різкі враження та інтенсивні переживання можуть мати на них руйнівний вплив.

З 1762 року у житті Моцарта починається період безперервних подорожей, що розтягнеться більш ніж на десятиліття. Ці мандрівки стають не лише часом тріумфів, а й джерелом колосальних фізичних і психологічних навантажень. Уже перше

виступлення при дворі у Шенбрунні 13 жовтня 1765 року супроводжувалося виснажливим очікуванням: діти змушені були провести у залі понад шість годин замість запланованих трьох. Попри уважне ставлення імператора, такі випробування накладали відбиток на психіку Вольфганга, викликали надмірне збудження, змушували шукати шляхи психологічного розвантаження, які він знаходив у грі, музичних експериментах і жартах. Саме в цей період у нього формується схильність до своєрідного артистичного азарту, що проявлявся у нестандартних виконавських прийомах: грі на клавесині одним пальцем, виконанні музики на закритій тканиною клавіатурі.

Педагогічні методи виховання, які застосовував Леопольд Моцарт щодо свого сина, ґрунтувалися на суворих релігійних принципах. Перекоаний католик, він формував не лише світогляд майбутнього композитора, а й його уявлення про обов'язок перед Богом і суспільством. Леопольд переконував сина в тому, що геніальність – це не лише величезний дар, а й вища відповідальність. У його свідомості була вкорінена ідея про те, що талант є не особистою власністю, а обов'язком, покладеним згори, який вимагає невпинної праці та духовного самовдосконалення [2]. Навіть у зрілі роки Вольфганга, батько не припиняв нагадувати йому про необхідність духовної дисципліни. В одному з листів, датованому груднем 1777 року, Леопольд запитував сина, чи не забув він про важливість сповіді, і наголошував, що саме до Бога слід звертатися в пошуках щастя і сенсу життя [1, с. 50].

Сучасні дослідники однак не погоджуються в тому, що музика Моцарта дивовижним чином передає відчуття внутрішньої рівноваги та гармонії, створюючи ілюзію світлого, цілісного, впорядкованого світу, та надаючи можливість глибоко осягнути художню образність музичного твору. Водночас вона не позбавлена внутрішніх суперечностей: у його творах можна почути бурхливі емоційні сплески, моменти глибокого смутку, гострої драматичної напруги. Однак, яким би не було емоційне наповнення його музики, слухач завжди залишається вільним від тих внутрішніх конфліктів, які переживав сам композитор у процесі творчості.

Мистецтво Моцарта діє радше як катарсис, перетворюючи внутрішній хаос на порядок і умиротворення.

Аналіз листів родини Моцарта, опублікованих у різних виданнях, дає можливість отримати достовірне уявлення про психофізичний стан дитини-вундеркінда, а згодом і дорослого композитора. Окрім самих листів Вольфганга, особливий інтерес становлять послання його батька, матері, сестри Наннерль і дружини Констанци. Ці документи розкривають нюанси його внутрішнього світу, емоційного складу та образного мислення, дозволяючи не лише глибше зрозуміти його особистість, а й виявити основні принципи формування його художньої мови. Листи родини стають важливим джерелом для аналізу семантичних аспектів його творчості, його інтерпретації в контексті естетики та психології ХХІ століття.

Мислення генія розвивається в інших категоріях, ніж це прийнято у традиційних уявленнях. Їхня праця наголошує на необхідності враховувати особливості сприйняття епохи, в якій жив Моцарт. Навіть свідчення його сучасників слід аналізувати з обережністю, адже їхнє бачення реальності не збігалось з світовідчуттям самого композитора. Багато біографічних джерел містять неточності, особливо в тих випадках, коли їхні автори не володіли нюансами південно-німецького діалекту, яким писав Моцарт. Зокрема, порівняння текстів листів, опублікованих у редакції Шідермаєра, із цитатами, наведеними Отто Яном, виявляє значні розбіжності, обумовлені лексичними та інтерпретаційними помилками.

Цей факт підкреслює необхідність регулярного оновлення перекладів і критичного перегляду документальних джерел, що стає актуальним завданням для музикознавців і істориків кожні кілька десятиліть. У збережених зошитах із п'єсами, написаними Леопольдом Моцартом для своїх дітей, можна побачити, яким чином відбувалося їхнє музичне виховання та які естетичні орієнтири закладалися на початку їхнього творчого шляху. Як і було прийнято в той час, батько створював для кожної своєї дитини збірники п'єс, що містили твори різних композиторів, у тому числі тих, хто був широко відомим у той період, і вико-

ристовував їх як педагогічний матеріал. Ці збірники ставали першими музичними книгами, що вводили дітей у світ музичного мистецтва, знайомили їх із панівними стилями та традиціями.

Аналізуючи еволюцію творчого процесу Моцарта, Г. Аберт виокремлює три ключові стадії у становленні його композиторського почерку. Перша пов'язана зі створенням музики за певним замовленням, коли композитор слідує панівним стилістичним нормам, дотримуючись традиційних схем і формальних принципів. Друга характеризується тим, що, зберігаючи прихильність до традиції, він починає вводити в неї елементи особистого художнього досвіду, поєднуючи встановлені правила з новими формами та спонтанними емоційними імпульсами. Третя стадія знаменує перехід до індивідуального стилю, у якому традиція відходить на другий план, а першочергового значення набувають особисті переживання, філософські роздуми та внутрішні психологічні потрясіння, на основі яких будується музична драматургія. Саме на цьому етапі у його творчості формується унікальна художня мова, здатна передавати складні емоційні та смислові стани, що робить його музику неповторним явищем в історії мистецтва.

Михаель Гайдн, захоплюючись талантом Вольфганга, надавав йому підтримку протягом усього життя. В одному зі своїх листів, надісланих до Празького театру у 1787 році в контексті обговорення опери «Дон Жуан», він із обуренням зазначав, що такий видатний композитор досі не отримав належного визнання при дворі. Його обурення було викликане тим, що незважаючи на незрівнянний музичний талант, Моцарт залишався без офіційного покровительства з боку імператора чи короля, що, на думку Гайдна, було кричущою несправедливістю.

Вундеркінд із вражаючою легкістю створював найскладніші для виконання твори, що пояснюється не лише його геніальністю, а й віртуозним володінням інструментом. Для нього самого його композиції не здавалися важкими, оскільки технічні складнощі не становили для нього перешкод. Згодом, коли він здобув визнання не лише як обдарована дитина, а й як зрілий композитор, його часто просили спростити стиль, щоб зробити



музику більш доступною для широкої аудиторії. Наприкінці XVIII століття видавці орієнтувалися насамперед на музичні твори, призначені для домашнього музикування, а надмірна складність могла відлякати потенційних покупців. Таким чином, якщо твір був надто складним для виконання аматорами, він ризикував залишитися незатребуваним і не потрапити до друку. Франц Немчек, досліджуючи творчість Моцарта, зазначав, що технічні труднощі у його музиці ніколи не були самоціллю – вони були природним наслідком масштабу його художнього мислення та особливостей композиторського генія [4, с. 10].

Згодом, коли Вольфганг став відомим не лише як вундеркінд, його неодноразово просили писати у простішому стилі, менш складному, – інакше його твори неможливо було друкувати. У ті часи видавали лише ті композиції, які потребувала публіка для домашніх занять музикою. Тому неможливість виконання через надмірну складність багатьох творів означала запрограмований провал у слухацькому середовищі і, як наслідок, небажання видавництва їх публікувати [4, с. 13].

Так, наприклад, у театральній практиці часів Моцарта траплялися випадки, коли його музика викликала серйозні труднощі у виконавців. Один із найяскравіших прикладів пов'язаний із постановкою «Дон Жуана» у Флоренції, де після численних спроб виконати перший акт його довелося відкласти через складність музичного матеріалу. Подібні випадки лише підтверджували, що віртуозні технічні особливості його творів не були свідомим викликом, а виникали природно, як вияв його музичного мислення. Моцарт, будучи видатним виконавцем, сприймав власні композиції як щось само собою зрозуміле, не враховуючи, що для багатьох музикантів його часу вони становили серйозне випробування [4, с. 13].

Музика Моцарта завжди залишалася в межах традиції, проте його новаторський підхід і технічна майстерність випереджали свій час. Навіть намагаючись слідувати усталеним канонам, його твори незмінно виходили за межі звичних рамок. Це пояснюється тим, що він мислив музику на глибшому рівні, ніж його сучасники, і його інноваційні ідеї не завжди могли бути повністю

усвідомлені публікою та виконавцями. У цьому сенсі він був емпіриком-генієм, який творив за внутрішнім натхненням, але водночас потребував пояснення і раціоналізації своїх художніх рішень.

Його природна обдарованість була настільки вражаючою, що з ранніх років він дивував оточуючих не лише композиторськими здібностями, а й віртуозною грою на клавирі, скрипці та органі. Так, у семирічному віці його виступ у соборі Гейдельберга справив настільки сильне враження, що настоятель вирішив увічнити його ім'я на органі та зберегти опис цієї події.

Особливий вплив на світосприйняття Моцарта справило його перебування в Парижі у 1763 році. Саме там він уперше зіткнувся зі світом, у якому екзальтоване сприйняття життя поєднувалося з раціоналістичним духом Просвітництва. Французька культура відкрила перед ним нові горизонти художнього вираження, надихнувши на створення таких опер, як «Весілля Фігаро» та «Дон Жуан». Саме в Парижі він зустрів типажі, які згодом втілював у своїх операх: Дон-Жуанів, що випромінюють гіпнотичну чарівність і мають бездоганні манери, але водночас сповнені морального цинізму; хитромудрих і зухвалих Фігаро, чий гострий розум і життєва кмітливість дозволяють їм виходити з найскладніших ситуацій; аристократів, які живуть у світі розпусти та галантних інтриг.

Багато з того, що згодом знайшло відображення у музиці Моцарта, вже з раннього віку було закладене в його темпераменті. Він поєднував у собі живість сприйняття, романтичну уяву, лицарську шляхетність, ігровий характер мислення та глибоку емоційність. Проте знайомство з блискучим світом французької аристократії – Людовіком XV, маркізою Помпадур, королівською сім'єю та витонченою світською елітою – лише посилило ці якості, перетворивши їх на потужний потік образів, які згодом знайдуть вираження в його музиці. Враження, отримані в ранні роки у Франції, не лише закарбувалися в його пам'яті, а й стали своєрідним фундаментом для його фантазій, які знайшли відбиток у його зрілих творах.

**Висновки.** У створенні оперних образів для Моцарта завжди вирішальну роль відігравала музика, а не драматургія лібрето.

Він не просто адаптував текст відповідно до музичних завдань, а часто виходив за його межі, наповнюючи оперу живими, емоційно насиченими характеристиками, зрозумілими на інтуїтивному рівні. Його музика, подібно до дитячого сприйняття, не прив'язувалася до раціонального осмислення слів, а діяла безпосередньо на глибокі емоційні структури слухача, пробуджуючи відчуття співпереживання та внутрішнього переживання. З роками його майстерність зростала, але ключові риси його музичного мислення, пов'язані з поетикою дитячості, залишалися незмінними. Його стиль завжди зберігав легкість, щирість і здатність передавати світ через призму чистого, світлого сприйняття.

Ці особливості найбільш яскраво проявилися у «Чарівній флейті», яка стала втіленням ідеї «музики для всіх». Сучасники відзначали універсальну доступність цього твору. Так, мати Гете, пишучи синові, описувала неймовірну популярність опери: її дивилися не лише аристократи та інтелігенція, а й ремісники, селяни, діти – усі знаходили в ній щось для себе. Вона називала музику Моцарта «мовою серця», яка зрозуміла кожному, незалежно від походження, національності чи культурного досвіду [4, с. 15].

Саме тому, що Моцарт зумів створити універсальну музичну мову, його твори залишаються одночасно доступними та глибокими. Він писав музику для церкви, для камерних концертів, для королівських дворів, для оперних сцен і широкого загалу, але в усіх випадках його стиль залишався незмінно ясним і людським. Музична мова, сформована ним, не лише поєднує різні жанри та традиції, а й стає своєрідним художнім аналогом дитячого світосприйняття – безтурботного, гармонійного, сповненого світла і чистоти. Саме завдяки цьому його мелодична та гармонічна структура може розглядатися як метафора дитячості у музиці. У ній втілюється сам дух музичного класицизму – ясність форми, внутрішня врівноваженість, природна мелодійність, що створюють відчуття спокою та гармонії.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. 1787–1791. Ч.2, кн.2. М., 1980. 277 с.
2. Osadcha S. Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology*:

*categories and methods: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. P. 20–36.

3. Piaget J. The psychology of the child. London: Kegan Paul Trench Trubner Co, 1932. 417 p.

4. Robbins Landon H.C. The Mozart Companion. The Rockliff Publishing Corporation, 1956. 230 p.

#### **REFERENCES**

1. Abert, G. (1980) V. A. Mozart. 1787–1791. Part 2, book 2. M. [in Russian].

2. Osadcha, S. (2020) Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres. P. 20–36. [in English].

3. Piaget, J. (1932) The psychology of the child. London: Kegan Paul Trench Trubner Co. [in English].

4. Robbins Landon, H.C. (1956) The Mozart Companion. The Rockliff Publishing Corporation. [in English].

УДК 378+377.35+78.07+785.6+7.071

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-19>**Еліна Костянтинівна Економова**

ORCID: 0009-0006-1109-0840

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової[elinaekonomidis@gmail.com](mailto:elinaekonomidis@gmail.com)

## РОЛЬОВЕ ФУНКЦІОНУВАННЯ В СИСТЕМІ «ПЕДАГОГ-СПІВАК-КОНЦЕРТМЕЙСТЕР»

**Мета роботи** – визначення рольових функцій педагога і концертмейстера у взаємодії зі співаком в системі діади «педагог – співак» та «концертмейстер-співак», а також в системі тріади «педагог-співак-концертмейстер» на уроках камерного співу, постановки їх навчальних завдань та дослідження стилів викладання в сумісній діяльності. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний метод та методи емпіричного дослідження. **Наукова новизна** – визначення й обґрунтування рольових функцій педагога, співака та концертмейстера та їх взаємодії в процесі підготовки співака до концертно-камерної діяльності. **Висновки.** В результаті аналізу проблеми взаємодії педагога, співака та концертмейстера в аспекті розподілу їх рольових функцій, завдань сумісної діяльності в умовах діади та тріади, були зроблені наступні висновки: робота педагога та концертмейстера зі співаком в класі камерного співу, яка ґрунтується на принципах послідовності, взаємодоповнюваності, взаємної спрямованості та партнерства, дозволяє плумачити в єдиному ключі методику підготовки співака до концертно-камерної діяльності як педагогічної системи виховання виконавця концертно-камерного плану і призводить до ефективності цієї підготовки та досягнення успішності співаків у концертно-камерній діяльності. Великий пласт роботи концертмейстера зі співаком – це створення ансамблю, розвинення у співака «почуття ансамблю», особливого партнерства, у якому органічно поєднується здатність сприймати, уловлювати не тільки музичні інтонації, але й виконавські імпульси від партнера. Досягти відчуття «внутрішнього руху до партнерства» є одним з головних завдань репетиційної роботи концертмейстера зі студентом над ансамблем. Принципово важливою стає професійна установка концертмейстера на виховання актора-співака, який повинен мислити драматургічно. Перспективи подальших наукових розробок даної проблеми вбачаються у визначенні й дослідженні різних організаційно-методичних форм підготовки співаків до концертно-камерної діяльності.

**Ключові слова:** рольові функції, стиль викладання, сумісна діяльність, педагог, співак, концертмейстер.

*Ekonomova Elina Konstantinovna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*  
**Role functioning in the “teacher-singer-accompanist” system**

**Research objective.** The aim of the work is to determine the role functions of the teacher and concertmaster in interaction with the singer, as well as in the system of the triad “teacher-singer-concertmaster” in chamber singing lessons, setting their educational tasks and researching teaching styles in joint activities. **The methodology** of the research is based on the system-analytical method and methods of empirical research. **The scientific novelty** – substantiation of the role functions of the teacher, singer and concertmaster and their interaction in the process of preparing the singer for concert and chamber work. **Conclusions.** As a result of the analysis of the problem of interaction between a teacher, singer and accompanist in terms of the distribution of their role functions, tasks of joint activity in the conditions of a dyad and a triad, the following conclusions were made: the work of a teacher and accompanist with a singer in a chamber singing class, which is based on the principles of consistency, complementarity, mutual orientation and partnership, allows us to interpret in a single key the methodology for preparing a singer for concert and chamber activity as a pedagogical system for educating a performer of a concert and chamber plan and leads to the effectiveness of this training and the achievement of success of singers in concert and chamber activity. A large layer of the accompanist’s work with a singer is the creation of an ensemble, the development of a singer’s “feeling of the ensemble”, a special partnership, in which the ability to perceive, catch not only musical intonations, but also performing impulses from a partner is organically combined. Achieving a sense of “inner movement towards partnership” is one of the main tasks of the concertmaster’s rehearsal work with the student on the ensemble. The professional attitude of the concertmaster to the education of an actor-singer, who must think dramaturgically, becomes fundamentally important. Prospects for further scientific developments of this problem are seen in the definition and study of various organizational and methodological forms of training singers for concert and chamber activities.

**Key words:** role functions, teaching style, joint activities, activity, teacher, singer, accompanist.

**Актуальність теми дослідження.** В рамках інноваційних підходів до навчання, орієнтованих на підготовку особистості до роботи в нових, можливо безпрецедентних ситуаціях, сьогодні можна зустріти багато пропозицій організації взаємодії учасників навчального процесу, орієнтованих на норми гуманістичної педагогіки. Фахівці всіх рівнів – методологи, методисти, практики – все частіше використовують розшифровку формули інноваційного навчання не просто як альтернативного традиційному,

а як такого навчання, яке дозволяє розвиватися всім учасникам сумісної навчальної діяльності, не виключаючи і педагогів.

Дане положення актуальне також і для прогнозування ефективності сумісної діяльності педагога, співака та концертмейстера у класі камерного співу.

**Мета дослідження.** Метою даної статті є визначення рольових функцій педагога і концертмейстера у взаємодії зі співаком в системі діади «педагог – співак» та «концертмейстер-співак», а також в системі тріади «педагог-співак-концертмейстер» на уроках камерного співу, постановки їх навчальних завдань та дослідження стилів викладання в сумісній діяльності.

Наукова новизна полягає у визначенні й обґрунтуванні рольових функцій педагога, співака та концертмейстера в різних формах їх взаємодії (діада, тріада) в процесі підготовки співака до концертно-камерної діяльності.

**Виклад основного матеріалу.** При визначенні сутності сумісної діяльності вчені виходять з тези, що вона розгортається у різних соціально-психологічних процесах, сукупність та певна послідовність яких дозволяють виділяти та описувати її відмінні особливості та форми організації [2; 3; 4].

Розгляд ефективності сумісної діяльності як складного багатомірного явища детермінований різними чинниками, серед яких і специфіка функціонально-рольової структури групи, стиль взаємовідносин, форма організації, типи взаємодії тощо [5].

Найважливішою особливістю сумісної діяльності є необхідність об'єднання (суміщення), розподілення та узгодження (координації) індивідуальних діяльностей [3]. Ці процеси охоплюють всі основні компоненти як індивідуальної, так і сумісної діяльності. Тобто, наявність загальних цілей та завдань сумісної діяльності, наприклад, не знімає необхідності такого об'єднання, розподілення та певного узгодження індивідуальних цілей і завдань учасників сумісної діяльності, що дозволяє ефективно досягати загальних її цілей.

Сумісно виконувані дії виникають у результаті суворо узгоджених індивідуальних, які заздалегідь повинні бути чітко розподілені між усіма учасниками та співвіднесені один з одним у часі та

просторі. Дії, які виконуються кожним з учасників сумісної діяльності, визначаються її загальними цілями та поетапними завданнями, однак при організації сумісної діяльності на практиці виникає безліч інших чинників, які змінюють розподіл індивідуальних дій. Наприклад, конкретний склад учасників сумісної діяльності може призводити до суттєвого перерозподілу індивідуальних дій, до зміни «малюнка» в їхньому виконанні. В процесі та шляхом розподілення функцій між реальними учасниками сумісної діяльності члени групи займають в ній певні позиції, їм пропонуються визначені ролі, задаються правила та норми поведінки, форми їхньої взаємодії, їхньої взаємопов'язаності, підпорядкування, контакти, залежності та ін., тобто складається основа власне соціальних відносин та соціальної організації. Від того, як розподілені функції всередині групи, як вони співвіднесені, прийняті та виконуються членами колективу, фактично залежить можливість сумісної діяльності, формування її колективного суб'єкта, її ефективність та успішність.

Найбільш загальний аспект проблеми розподілення функцій в тріаді «педагог-співак-концертмейстер» міститься в наступному:

- педагогу належить роль «режисера» у діагностиці особистості співака, рівня його розвитку, плануванні, побудові етапів навчальної професійної діяльності студента (постановка цілей та завдань, логіка у побудові окремого уроку як ланки цілісної урочної системи в камерному класі, вибір певного концертно-камерного репертуару для конкретного студента з урахуванням його індивідуальності та рівня розвитку, організація різних форм навчальної виконавської діяльності студента та їхнє сполучення, корисне для даного студента, корегування проміжних цілей, планів та завдань в процесі навчання студента для досягнення головної цілі – підготовки співака до концертно-камерної діяльності);

- концертмейстер в умовах тріади є, з одного боку, партнером педагога в реалізації поставлених ним завдань і виконує головні функції в якості виконавця створеної педагогом індивідуальної програми розвитку конкретного студента, доповнюючи та, якщо необхідно, корегуючи її окремі компоненти; з іншого боку, кон-



цертмейстер як партнер-співвиконавець співака виконує функції так званого «оператора» – безпосереднього учасника виконавського процесу (навчальної концертної діяльності студента). Тобто концертмейстер несе подвійну функцію: педагогічну (як партнер педагога) у ролі наставника співака та виконавську (як партнер співака) у ролі його співвиконавця. В цьому міститься дуже важлива посередницька місія концертмейстера, без здійснення якої сам процес професійної підготовки співака до концертно-камерної діяльності є неможливим;

– виходячи з того, що співак в триаді «педагог-співак-концертмейстер» є не тільки об'єктом впливу педагога та концертмейстера, а ще і суб'єктом взаємодії та їхнім партнером, то його функціональна роль бачиться (за використаною вже аналогією з театром, кіно) як роль виконавця-актора, що творчо переплавляє в своїй навчальній діяльності (у всіх її видах) завдання, вимоги, побажання, поради, запропоновані педагогом та концертмейстером, та вносить свою ініціативу і творчі рішення у цей процес.

Аналізуючи функції педагога, сформулюємо також його основні завдання, що висуваються особливостями та специфікою навчальної діяльності студента:

1. Оцінка студента при прослуховуванні за творчими та психологічними параметрами.
2. Встановлення творчого контакту на початковому періоді занять.
3. Індивідуальний психологічний підхід у методі викладання та виховання на весь період навчання.

При прослуховуванні студента педагог звертає увагу на його професійні дані, оцінює тембр голосу, вокальну техніку, музичальність, виразність, артистичні здібності, особливості психіки за визначеними психологічними критеріями. Першим психологічним критерієм є правильна уява про особистість співака, його світоглядні установки, індивідуально-психологічні властивості, типологічні варіанти темпераменту; іншим критерієм – формування уяви про нього як про суб'єкт загалом та третім – є психологічна сумісність педагога та співака. Дотримання психологічних критеріїв дозволяє створити оптимальні умови для встановлення творчого контакту.

Поняття «творчий контакт» часто використовується у вокальній педагогіці. Воно включає повну довіру співака до педагога, увагу, активний інтерес до занять, розуміння вимог педагога, термінів, що ним використовуються, понять та образних виразів, а також радість, яку відчуває студент від власного співу, взаємодії з педагогом та концертмейстером. З боку педагога, творчий контакт – це відчуття правильного сприйняття співаком його зауважень, творчий зріст студента, відчуття задоволення, яке отримує від занять сам педагог.

При встановленні контакту необхідно дотримуватись принципу партнерства, суттю якого є наявність психологічного такту у педагога, який веде до встановлення довірливих відносин. Грубою помилкою, яка перешкоджає встановленню творчого контакту, є неприродна поведінка педагога. Неприпустимі різкі перепади настрою на уроках, неадекватність реакції на поведінку студента, небажання рахуватись з його індивідуальністю. Творчий контакт неможна розглядати у відриві від контакту людського.

Взаємовідношення у початковому періоді занять будуються на основі оцінки співака за психологічними критеріями, зробленої підчас прослуховування. Особлива увага звертається на такі характеристики, як самооцінка (надмірна, занижена, така, що відповідає дійсності); мета, яку ставить перед собою студент по відношенню до своєї майбутньої професії; його уява про те, як досягти успіху; оцінка його здоров'я; його адаптивність до навколишнього соціального середовища.

Після закінчення цього періоду у педагога складається певне враження про особистість студента, особливості його характеру, його професійні переваги та вади, встановлюється стиль спілкування, найбільш доцільний для розвитку творчої індивідуальності та виховання студента.

Далі починається основний період занять, який ми характеризуємо як період активного навчання, що здійснюється за індивідуальним планом з використанням індивідуального психологічного підходу у методиці викладання та виховання студента.

Розрізняються три види викладання: вказуюче, підтримуюче та спрямовуюче.

Вказуюче (інформуюче) викладання виражається через структуру дій педагога, таких як: роз'яснення потреби, збудження інтересу, захоплення, стимулювання, формулювання мотиву, акцент на повинність (обов'язковість), контроль та оцінювання. Вибір педагогом такого виду викладання обумовлюється наступними моментами: відсутність усвідомлення студентом своїх потреб та несформованість навчання як діяльності.

Підтримуюче (консультуюче) викладання ґрунтується на актуалізації потреби, підтримці мотивації, допомоги у конкретизації цілі та плану діяльності, виконанні найбільш важких дій, оцінюванні в інтересах стимулювання активності. Даний вид викладання обирається педагогом за умови того, що студент вже усвідомлює свої потреби, однак навички планування діяльності у нього ще не сформовані.

Спрямовуюче викладання (керівництво) реалізується у наступних діях педагога: спрямованість уваги студента на вузлові моменти, селекція напрямів пошуку, що здійснюється студентом, підсилення позитивних емоцій, пов'язаних з досягненням цілі, рецензування результатів, обговорення самооцінки. Використання такого виду викладання можливо у тих випадках, коли студент не тільки у повній мірі усвідомлює свої потреби, але й володіє сформованими навичками планування та реалізації діяльності.

Як бачимо з вище викладеного, дії, певний вид викладання обирається педагогом на основі аналізу та оцінювання рівнів усвідомлення співаком своїх потреб та рівня сформованості у студента певних навичок здійснення діяльності, що позитивно впливає на ефективність самого процесу навчання.

В даному контексті доречний аналіз видів стилів діяльності педагога. Найбільш характерні наступні чотири стилі: емоційно-імпровізаційний, емоційно-методичний, міркувально-імпровізаційний та міркувально-методичний (класифікація за І.Ф. Демідовою). Розглянемо дані стилі в аспекті проблем даного дослідження.

Емоційно-імпровізаційний стиль характеризується наступними особливостями: орієнтація переважно на процес навчання

та на обдарованість студентів; недостатньо адекватне по відношенню до кінцевих результатів планування своєї роботи; висока оперативність діяльності; багатий арсенал методів навчання, що використовуються, у сполученні з низьким рівнем методичності, недостатнім уявленням щодо закріплення та повтору навчального матеріалу, контролю знань студента; інтуїтивність; завищена чутливість в залежності від ситуації на уроці; особистісна тривожність; гнучкість та імпульсивність.

Емоційно-методичному стилю притаманні такі характеристики: орієнтація на результат та процес навчання; адекватне планування навчально-виховного процесу; поетапне відпрацювання всього навчального матеріалу, не втрачаючи закріплення, повтор та контроль знань студента; висока оперативність; перевага інтуїтивності над рефлексивністю; підвищена чутливість до зміни ситуації на уроці та проникливість по відношенню до студента.

Міркувально-імпровізаційний стиль виражається у наступних ознаках: орієнтація на результат та процес навчання, адекватне планування, оперативність, сполука інтуїтивності та рефлексивності, менша вибірковість у варіюванні методів навчання, не завжди високий темп проведення уроку, менша чутливість до змін ситуації на уроці, відсутність демонстрації, самолюбівання, обережність, традиційність.

Міркувально-методичний стиль характеризується наступними показниками: орієнтація переважно на результати навчання та адекватне планування навчально-виховного процесу, консервативність у використанні засобів та способів педагогічної діяльності, висока методичність у сполученні з малим, стандартним набором методів навчання, перевага репродуктивної діяльності студента, рефлексивність, мала чутливість до змін ситуацій на уроці, обережність у своїх діях.

Наведена класифікація стилів ґрунтується на різних сполученнях таких професійно-особистісних характеристиках педагога, як емоційність та раціональність, імпровізаційність та методична спрямованість. Таке виділення видів стилів діяльності педагога уявляється нам достатньо умовним. Ефективним

стилем діяльності педагога, на наш погляд, буде так званий комбінований стиль, що сполучує в собі ті компоненти, які будуть враховувати індивідуально-психологічні особливості кожного співака та працювати на головну ціль – формування високо професійного фахівця в області концертно-камерної діяльності.

В результаті використання педагогом того чи іншого стилю діяльності складаються відповідні види сумісної діяльності педагога та студента: репродуктивна, проблемно-пошукова, рефлексивно-інноваційна. Репродуктивна діяльність спрямована на одержання відомими засобами наперед визначеного результату і полягає у стереотипному тиражуванні одного і того самого, тобто несе відтворюючий характер за готовою інструкцією [8]. Проблемно-пошукова діяльність у психолого-педагогічній літературі розглядається як процес включення особистості у самостійне збирання і дослідження інформації, формування на цій основі знань, умінь, навичок пізнавальної та творчої діяльності [1]. Рефлексивна діяльність виступає як процес осмислення особистісних змістів, який призводить до їх поступальних змін і породжує новоутворення особистості [5; 7]. Дана класифікація екстраполюється і на сумісну діяльність співака та концертмейстера.

Дослідження ролі концертмейстера з точки зору розуміння його функцій як педагога та співвиконавця співака можливе також у процесі сумісної діяльності в період найбільш активного розвитку творчих здібностей студента – підчас навчання у вищому навчальному закладі як єдиної цілісної системи підготовки співака до професійної діяльності.

Основою для роботи концертмейстера зі співаком є композиторський текст, який містить в собі виражені засобами музики драматичні ситуації, характери, емоції, думки. Розкрити суть композиторського задуму можливо лише при детальному драматургічному аналізі музичного та літературного тексту в процесі роботи над музичним твором. Концертмейстер повинен показати, як різноманітні прийоми та способи роботи над твором допомагають у створенні сюжетно-образної концепції (драматургії) виконання, розвитку художнього виконавського образу, формуванні індивідуальної та сумісної інтерпретації твору.

Основним завданням у роботі концертмейстера, на наш погляд, є відтворення драматичної концепції твору, прагнення зрозуміти, чому і для чого існує та чи інша деталь композиторського тексту. Таке методичне освоєння музично-драматичних особливостей тексту у процесі роботи зі співаком слугує створенню єдиного художнього виконавського образу.

Великий пласт роботи концертмейстера зі співаком – це створення ансамблю, розвинення у співака «почуття ансамблю», особливого партнерства, у якому органічно поєднується здатність сприймати, уловлювати не тільки музичні інтонації, але й виконавські імпульси від партнера. Досягти відчуття «внутрішнього руху до партнерства» є одним з головних завдань репетиційної роботи концертмейстера зі студентом над ансамблем. Принципово важливою стає професійна установка концертмейстера на виховання актора-співака, який повинен мислити драматургічно.

Основне завдання концертмейстера в цьому процесі полягає в тому, що, будучи своєрідною «цементуючою ланкою» між основними спеціальними музичними дисциплінами у вищому навчальному закладі, він прагне втілити їхні цілі у практиці своїх занять, розвиваючи інтелектуальні та артистичні здібності студента, його культуру та ерудицію. В цьому контексті слід підкреслити, що насичення різних форм занять концертмейстера зі співаком художньо-естетичним, полікультурним та евристичним змістом є важливою умовою реалізації цілі професійної підготовки співака до концертно-камерної діяльності – досягнення ним успішності у професійній діяльності.

Вихідними положеннями для теоретично-методичної установки в роботі концертмейстера зі співаком нам уявляються наступні:

- розвиток художнього інтелекту, артистизму та музикальності студента;
- формування у студента розуміння засобів інтерпретації камерних творів;
- допомога студенту у трактуванні музики виконуваних творів;
- виховання вміння впливати своїм виконанням на слухачів від імені образу, що створюється.

Проблема самовиявлення співака тісно пов'язана зі свободою опанування музичним матеріалом, яке в найбільшій мірі сприяє розкриттю індивідуальності виконавця. Очевидно, що для досягнення подібного ступеню опанування твором необхідно відпо-

відним чином вміти прочитати композиторський текст. Студенту, через об'єктивні причини, які викликані більш пізнішим за віком музичним розвитком, у порівнянні з іншими музикантами-професіоналами, як правило, не вистачає необхідної майстерності для освоєння композиторського тексту з точки зору трактування, інтерпретації його музично-драматичного змісту. Тому дієва допомога концертмейстера складається із смислової розшифровки музичних засобів та знаходження в тексті внутрішніх виконавських орієнтирів, а одна із цілей в роботі зі співаком – це формування навичок сприйняття музично-драматичних завдань та інтерпретації через розвиток музичальності, артистизму та інтелекту студента.

Суть мистецтва співака концертно-камерного жанру складається з уміння створити цілісну єдність музики та театру одного актора. Вміння співака-актора донести думку, емоцію у всій глибині та змістовності можливе лише у контексті інших засобів, що виходять за межі музики, – за допомогою драматургії, сценічного слова, психології художнього виконавського образу, і це зробити неможливо без участі інтелекту виконавця. Для мистецтва співака-актора музична виразність – це головний засіб впливу на слухача, коли своїм співом, виконанням музичного твору співак діє, як драматичний актор словом.

Отже, сукупність всіх форм, способів та засобів, що використовує концертмейстер для розвитку та вдосконалення спеціальних музичних даних студента, вмінь та навичок його виконавської діяльності, слід розглядати як певним чином організований та індивідуально спрямований підхід до підготовки співака до концертно-камерного виконавства.

Можна визначити сенс діяльності концертмейстера як процес створення єдиної зі співаком художньої інтерпретації музичного твору та його публічне сумісне виконання в умовах концерту.

Таким чином, спеціалізація концертмейстера – це багатоелементна діяльність, яка спрямована на практичне поєднання музики, співу, слова, інтеграцію музичних та акторських завдань у процесі навчання співака.

Аналіз взаємодії музично-драматичних та літературних елементів тексту у процесі роботи над музичним твором забезпечує цілісне розуміння співаком-актором та усвідомлений підхід щодо використання засобів втілення та трактовки художнього виконавського образу.

Створення художнього виконавського образу досягається шляхом послідовного поетапного освоєння комплексу музич-

но-драматичних завдань, поставлених педагогом, робота над якими починається на уроках з концертмейстером та вдосконалюється далі у сумісній роботі і з педагогом, і з концертмейстером в різних умовах діади або тріади.

Діяльність педагога у процесі навчання співака можна подати у вигляді наступної блокової схеми:

1-й блок. Складання індивідуальних планів та програм. Вивчення особистості співака, його професійних якостей, індивідуально-психологічних особливостей та можливостей.

2-й блок. Робота над музичним твором на основі уявлення про кінцевий (художній) результат виконання. Види теоретичного аналізу твору як способу розкриття його змісту. Досягнення переконливої інтонації виконання.

3-й блок. Організація різних форм самостійної роботи співака (методичний аспект) та контролю її реалізації: урок як модель домашніх занять, уроки та контрольні прослуховування (самостійно вивчений твір, читання з листа, ескізне вивчення твору).

4-й блок. Підготовка співака до концертних виступів (загальні установки, передбачення різноманітних ситуацій, в яких буде відбуватися виконавський процес). Застосування різних методик та прийомів психологічної саморегуляції.

5-й блок. Організація різних форм концертної виконавської діяльності співака (академічний концерт, сольний концерт, шефський концерт, виконавський конкурс, фестиваль та ін.).

6-й блок. Аналіз результатів виконавської діяльності співака, корегування власних дій та постановка нових цілей та завдань.

Аналогічну схему можна запропонувати для уявлення про діяльність концертмейстера в процесі взаємодії зі співаком:

1-й блок. Вивчення особистості співака, його професійних якостей, індивідуально-психологічних особливостей та можливостей.

2-й блок. Робота над музичним твором на основі уявлення про єдиний художній виконавський образ та сумісну інтерпретацію. Види теоретичного та виконавського аналізу як способу формування єдиного художнього виконавського образу та сумісної інтерпретації. Робота над ансамблем.

3-й блок. Участь в оцінювально-контрольних заходах, пов'язаних з організацією самостійної роботи співака.

4-й блок. Підготовка співака до концертних виступів (психологічний та виконавський аспекти). Репетиційний період: «шліфовка» єдиного художнього виконавського образу, уточнення сумісної інтерпретації твору, робота над ансамблем.



5-й блок. Сумісна концертна діяльність в її різних організаційних формах.

6-й блок. Аналіз результатів сумісної виконавської діяльності, корегування власних дій та постановка нових цілей та завдань.

У запропонованих схемах наочно відслідковується послідовність та взаємодоповнюваність принципів роботи педагога та концертмейстера в класі камерного співу, що дозволяє тлумачити в єдиному ключі методику підготовки співака до концертно-камерної діяльності, яка сприяє цілеспрямованому поступовому розвитку творчої особистості співака в процесі його навчання.

Вивчивши феномен взаємодії між педагогом, співаком та концертмейстером, їхні рольові функції та завдання, необхідно підкреслити, що сам процес розподілення функцій між педагогом, співаком та концертмейстером в умовах діади або тріади повинен бути гнучким, інваріантним, відповідати поставленим завданням та сприяти досягненню професійних цілей підготовки співаків до концертно-камерної діяльності.

**Висновки.** Таким чином, проаналізувавши проблему взаємодії педагога, співака та концертмейстера в аспекті розподілу їх рольових функцій, завдань сумісної діяльності в умовах діади та тріади, вважаємо можливим зробити наступні висновки:

– робота педагога та концертмейстера зі співаком в класі камерного співу, яка основана на принципах послідовності, взаємодоповнюваності, взаємної спрямованості та партнерства, дозволяє тлумачити в єдиному ключі методику підготовки співака до концертно-камерної діяльності як педагогічної системи виховання виконавця концертно-камерного плану і призводить до ефективності цієї підготовки та досягнення успішності співаків у концертно-камерній діяльності.

Перспективи подальших наукових розробок даної проблеми ми бачимо у визначенні і дослідженні різних організаційно-методичних форм підготовки співаків до концертно-камерної діяльності.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Буряк В.К. Проблемно-пошукова діяльність на уроці як засіб розвитку учнів. *Педагогіка вищої та середньої школи*. Кривий Ріг, 2010. Вип. 29. С. 3–12.
2. Головаха Е.И., Панина Н.В. Психология человеческого взаимопонимания. К.: Политиздат Украины, 1989. 189 с.
3. Головаха Е.И. Структура групповой деятельности. *Социально-психологический анализ*. Киев: Наук. думка, 1979. 138 с.

4. Коломинский Я.Л. Психология взаимоотношений в малых группах: Общение и возрастные особенности. Минск: Изд-во БГУ, 1976. 350 с.

5. Марусинець М.М. Рефлексивно-інноваційне середовище як чинник професійної підготовки майбутніх учителів початкових класів. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова*. Київ, 2019. Серія 17. С. 127–131.

6. Немов Р.С. Социально-психологический анализ эффективной деятельности коллектива. М.: Педагогика, 1984. 200 с.

7. Савченко О.В. Особливості функціонування рефлексивної компетентності як цілісної системи. *Психологічні перспективи*. Київ, 2016. Вип. 26. С. 222–236.

8. Теслюк В.М., Лузан П.Г., Шовкун Л.М. Основы педагогической мастерности: навчальний посібник. Київ: ДАККиМ, 2010. 244 с.

#### REFERENCES

1. Buryak, V.K. (2010). Problem-searching activity in lessons as a means of student development. Higher and secondary school pedagogy. *Kryvyi Rih*. Vol. 29. P. 3–12. [in Ukrainian].

2. Golovacha, E.I., Panina N.V. (1989) *The Psychology of Human Understanding*. Kyiv: Politizdat Ukrainy [in Russian].

3. Golovacha, E.I. E.I. Structure of group activity. Social and psychological analysis. Kyiv: Nauk. dumka, 1979. [in Russian].

4. Kolominsky, Ya.L. (1976). *Psychology of Interpersonal Relationships in Small Groups*. Minsk: Izd-vo BGU [in Russian].

5. Marusynets, M.M. (2019). Reflective and innovative environment as a factor in the professional training of future primary school teachers. *Scientific journal of the NPU named after M.P. Dragomanova*. Kyiv. Series 17. Pp. 127–131. [in Ukrainian].

6. Nemov, R.S. (1984). *Socio-Psychological Analysis of Effective Collective Activity*. M: Pedagogika [in Russian].

7. Savchenko, O.V. (2016). Peculiarities of the functioning of reflective competence as a whole system. *Psychological perspectives*. Kyiv. Vol. 26. [in Ukrainian].

8. Teslyuk, V.M., Luzan, P.G., Shovkun, L.M. (2010). *Basics of pedagogical skill: a study guide*. Kyiv: DAKKiM [in Ukrainian].

УДК 78.03+78.07

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-20>**Іоанн Геннадійович Воронко**

ORCID: 0009-0000-6943-6521

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської музичної академії імені А. В. Нежданової  
[johanesvoronko@gmail.com](mailto:johanesvoronko@gmail.com)

## ЖАНР ХОРОВОЇ МІНІАТЮРИ У ТВОРЧОСТІ Д. С. ЗАГРЕЦЬКОГО

**Мета роботи** — дослідити концепцію жанру хорової мініатюри в композиторській творчості Д. С. Загрецького. Методологія дослідження спирається на біографічний, історичний, культурологічний та аналітичний підходи. Наукову новизну створюють вивчення хорових мініатюр у творчості Д. С. Загрецького, з виявленням унікального поєднання в них вокально-хорової техніки та глибокого розуміння вербального першоджерела. Висновки. Справжньою епохою у розвитку Одеської хорової школи був Дмитро Станіславович Загрецький, композиторський дар якого заслуговує особливої уваги. Хорова мініатюра є вагомим жанром у творчості Дмитра Станіславовича. Цьому жанру властиві такі якості як: невеликий масштаб, тонкість художніх прийомів, прагнення до втілення єдиного образу, спрямовання на сконцентроване відображення навколишнього світу, «стиснення» художнього сенсу та пошук засобів концентрації музично-творчого змісту. Безумовно, що для жанру хорової мініатюри властиве залучення певного літературного поетичного першоджерела, що викликає цілий ряд образно-смыслових асоціацій. Саме цим якостям слідую індивідуальність композиторського мислення Дмитра Станіславовича. В першу чергу, як у хорового майстра, ця індивідуальність визначається у глибокому розумінні природи хорового співу, своєрідності виразових можливостей хору. Він використовує виразність тембрових барв кожної хорової партії. Цей факт демонструє обізнаність композитора у вокально-технічних можливостях хору та його здатність ефективно реалізувати їх у власній творчості. В цьому і полягає особливість хорових мініатюр Дмитра Станіславовича, що лежить у поєднанні вагомих якостей талановитого композитора та генія-хормейстера.

**Ключові слова:** хоровий диригент, Одеська хорова школа, хорова мініатюра, жанрово-стильова специфіка, творча діяльність, інтерпретація, хорове виконання, хорове диригування, хоровий спів, хор, творчі установки, принципи диригентської школи, Дмитро Станіславович Загрецький.

*Voronko Ioann Gennadiyovich, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The genre of choral miniature in the work of D. S. Zagretsky**

**Research objective.** The aim of the work is to investigate the concept of the genre of choral miniature in the composer's work of D. S. Zagretsky. The methodology of the research is based on biographical, historical, culturological and analytical approaches. **The scientific novelty** is created by the study of choral miniatures in the work of D. S. Zagretsky, revealing a unique combination of vocal and choral technique and a deep understanding of the verbal source. **Conclusions.** A real epoch in the development of the Odessa Choral School was Dmitry Stanislavovich Zagretsky, whose composer's gift deserves special attention. Choral miniature is a significant genre in Dmitry Stanislavovich's work. This genre is characterized by such qualities as: small size, elegance of artistic techniques, the desire to embody a single image, the focus on a concentrated reflection of the surrounding world, «compression» of artistic meaning and the search for means of concentrating musical and creative content. Of course, the genre of choral miniature is characterized by the involvement of a certain literary poetic primary source, which evokes a number of figurative and semantic associations. It is precisely these qualities that lead to the individuality of Dmitry Stanislavovich's composer's thinking. First of all, as a choir master, this individuality is determined by a deep understanding of the nature of choral singing, the originality of the expressive capabilities of the choir. He uses the expressiveness of the timbre colors of each choral part. This fact demonstrates the composer's awareness of the vocal and technical capabilities of the choir and his ability to effectively implement them in his own work. This is the peculiarity of Dmytro Stanislavovich's choral miniatures, which lies in the combination of the significant qualities of a talented composer and a genius choirmaster.

**Key words:** choral conductor, Odesa Choral School, choral miniature, genre and style specificity, creative activity, interpretation, choral performance, choral conducting, choral singing, choir, creative attitudes, principles of the conducting school, Dmitry Stanislavovich Zagretsky.

**Актуальність роботи.** Одеська хорова школа дала музичній Україні імена всесвітньо відомих диригентів-хормейстерів, але справжньою епохою у розвитку диригентської хорової школи Одеси став **Дмитро Станіславович Загребський (1924–1980)** – професор кафедри хорового диригування, композитор, заслужений діяч мистецтв України, керівник студентського хору Одеської консерваторії, яскравий та натхненний представник школи К. К. Пігрова.

Дмитро Станіславович здійснив вагомий вплив на формування професійної майстерності як студентів, так і викладачів

кафедри. Серед його випускників: А. Авдієвський, В. Іконник, С. Крижановський, Г. Ліознов, Л. Бутенко – справжні майстри своєї справи, які здійснили могутній вплив на становлення хорової культури в Україні. Феномен творчої діяльності Д. Загрецького проявлявся в усьому: музикант надзвичайної обдарованості, натхненний артист, прекрасний педагог, поет-лірик. Особливої уваги заслуговує композиторський дар Загрецького, що втілювався у ряді хорових творів. У його творчому доробку налічується одинадцять хорових творів, що включають як авторські композиції, так і обробки.

**Мета роботи** – дослідити концепцію жанру хорової мініатюри в композиторській творчості Д. С. Загрецького. Методологія дослідження спирається на біографічний, історичний, культурологічний та аналітичний підходи. Наукову новизну створюють вивчення хорових мініатюр у творчості Д. С. Загрецького, з виявленням унікального поєднання в них вокально-хорової техніки та глибокого розуміння вербального першоджерела.

**Виклад основного матеріалу.** Композиторська творчість Дмитра Станіславовича була спрямована, природно, в русло його виконавської діяльності: він був прекрасним майстром аранжувань, у тому числі «Гавота» Лекока, «Ай, ай, ай» Фрейда, «Голубого Дунаю» Штрауса, обробок українських народних пісень, пісень радянських композиторів [1, с. 128]. Свої методи аранжування Дмитро Станіславович описав у підручнику з цього предмету, написаному ним у співавторстві з П. Гороховим. У Д. С. Загрецького були й оригінальні композиторські твори: декілька циклів романсів, незакінчена опера «Лісова пісня» за п'єсою Лесі Українки, твори для хору *a capella*.

Д. Загрецький не отримав професійної композиторської освіти, однак, товаришував та творчо взаємодіяв із композиторею Тамарою Степанівною Сидоренко, а також композитором та ректором консерваторії Серафимом Дмитровичем Орфєєвим: обидва вони мали великий вплив на становлення Загрецького як композитора.

Коли у 1951 року К. Данькевича було запрошено на роботу до Києва, головою Одеського відділення Спілки композиторів

став Серафим Дмитрович Орфєєв. Він очолював Одеську композиторську організацію з 1952 по 1954 рік. Це був час плідної творчої співдружності композиторів Одеси та хору консерваторії: К. Данькевича, С. Орфєєва, Т. Сидоренко-Малюкової, Д. Загрецького, Ю. Владимірова, А. Красотова [4, с. 153–155]. Цей період характеризувався частими апробаціями цим хором творів композиторів-випускників. Особливу увагу, інтерес до новацій К. Пігров проявляв у репертуарному потягу до творів сучасників. Представники Одеського відділення Спілки композиторів України знаходили в ньому завжди зацікавленого інтерпретатора, а творчість багатьох з них стимулювалася можливостями виконання їхніх творів хоровим колективом консерваторії, хормейстерами якого(у той час) були учні К. Пігрова: Д. Загрецького, В. Шипа, Г. Ліознова, В. Луговенко.

Твори Дмитра Станіславовича мають різні композиційно-жанрові показники. Але особливий сенс для нього мали ліричні хорові п'єси, при тому що поетична основа цих опусів може бути глибоко різною[3, с. 4]. Дійсно, своє музичне втілення знайшли як класика перського поета Гафіза, так і представників срібного віку російської поезії А.Блока та лірики Єсеніна.

Мініатюра – це твір, що відрізняється невеликими розмірами, тонкістю художніх прийомів і прагненням до втілення єдиного образу. Для даного жанру властиве залучення певного літературного поетичного першоджерела, що викликає цілий ряд образно-сміслових асоціацій. Можливо припустити, що формування *хорової* мініатюри починалося з хорових перекладів пісень та романсів, у яких поетичний текст концентрував у собі сенс, а музика перебувала в пошуку іманентних способів передачі зазначеного змісту. Поетична мініатюра (ліричний вірш) здатна розкрити душевний стан автора та висловлювану їм головну ідею всього лише в декількох рядках, зробивши потужне, миттєве враження на іншу людину, а сама хорова мініатюра на поетичні тексти, як було відмічено Рябцевою, «відтворює характерну для цього жанру (хорової мініатюри) програмність, образ та асоціації типу, що заявлений в самій назві твору й наявно представлений в поетичному тексті» [5, с. 10].

Зміст музичної мініатюри спрямований на *сконцентроване* відображення навколишнього світу, «стиснення» художнього сенсу, та пошук засобів концентрації музично-творчого змісту. Серед існуючих жанрових моделей мініатюра є найменшою та концентрує в собі жанрову систему малих форм у мистецтві.

М. Варакута пише: «Визначення феномену мініатюри в мистецтві відбувається шляхом зіставлення понять «монументальне» і «мініатюрне», які відносяться до системи фундаментальних, базових явищ мистецтва і мають протилежну семантику. Мініатюра наділена рядом загальних ознак, що відрізняють її від монументальних форм. Це прагнення до лаконічності художнього висловлення, економії засобів, тяжіння до камернізації форми, поєднане з ознаками композиційної цілісності, завершеності» [2, с. 31]. Дійсно, мініатюра, незважаючи на невеликі зовнішні обсяги, має потенційні можливості для втілення глибоких змістових концепцій, має композиційну та художню цілісність.

Так, Л. Пархоменко відзначає, що ліричній п'єсі, як окремого виду хорової композиції, притаманні специфічний характер образності, спосіб її відтворення, особливості синтезу поезії та музики, манера висловлення.

Власне, саме специфіка об'єкту лірики – образа-переживання – дозволяє відрізнити ліризм як якість «художнього мислення», що може бути властивим творчості того чи іншого письменника (художника взагалі), і виявлятися у різних родах и жанрах – на противагу ліричному способу відображення, ліриці як літературного роду. Отже, говорячи про ліричний спосіб відображення у хоровому творі, треба мати на увазі узгодження двох художніх систем втілення образу-переживання – у поезії та в музиці.

На думку Л. Пархоменко, багатомірність конкретних проявів їх взаємодії можна умовно поділити на дві форми: *наближеної*, або *суміжної* художньої концепції та – *вільної*, або *«зустрічної»*. Наближення художніх концепцій спостерігається переважно у випадку збігу відчуттів поета і композитора, коли відтворений поетом образ бережно перевтілюється у музичну структуру. При цьому, часто композитор прагне донести, підкреслити імпонуючу йому манеру поетичного вислову,

зберегти художню цілісність віршу. «Зустрічна» ж концепція виникає здебільшого тоді, коли текст викликає у композитора активну творчу співдію до поглиблення чи збагачення накресленої колізії або посилення емоційності, впливу вислову, а також, в разі потреби, розкриття засобами музики підтексту вербального першоджерела [6, с. 116].

Отже, відповідно позиції Л. Пархоменко, до *наближеної* або суміжної концепції можна віднести наступні хори Д. Загрецького «Песня» на сл. О. Блока, «Над окошком місяц» на сл. С. Єсеніна, «О если бы» на сл. Гафіза, «Веселись, о сердце» на сл. Гафіза, «Лишь ты сияй» на сл. Гафіза; до *зустрічної* – «Край мой» на сл. С. Єсеніна, «Я коротаю жизнь свою» на сл. О. Блока, «Свидание-полечка» на сл. О. Прокоф'єва, «Памятник» на сл. В. Черномордика.

Протягом дослідження, пропоную розгорнутий виконавський аналіз хорових мініатюр Загрецького «Я коротаю жизнь свою» та «Край мой».

Хорова мініатюра Д. Загрецького «Я коротаю жизнь свою» написана на вірш О. Блока. Твір призначений для мішаного хору *a capella*. Тональність *g-moll*. Форма строфічна, а музичний матеріал викладено у наскрізному розвитку. Фактура гомофонно-гармонічна.

Перший вступ тенорової партії, ніби від імені автора, введе в нестійку сферу пошуків, сумнівів і тривоги людини. Це виражено через постійну нестійкість тоніки у двох вертикалях поспіль, вводнотоновість мелодії (*fis* – *g*, початок партії басу з фа діз до соль), гармонії (у чоловічих голосах), використання в мелодії пунктиру, що відображає деяку «надривність» звучання.

Після витончено-інтимного висловлювання особистого тривожного душевного стану (1–3 тт.) настає раптовий вибух почуттів (4–5 тт.) – протест проти неминучості перебігу часу, рутинності життя. Незабаром, раптове звучання на нюансі *riano* ілюструє занурення у себе, ніби стримані ридання (6–7 тт.).

Різкі перепади настрою передані низкою раптових змін нюансів та характерів ведення звука. З 9-ого такту починається поступовий розвиток єдиної музичної мислі.



16–17 такти у загальній драматургії хору несуть функціональне значення зв'язку, дія призупиняється. Це робиться для того, щоб потім з новою силою обрушити на людину неминучість кінця («я отойду в ту область ночі, откуда возвращенья нет»).

Широкі динамічні коливання, суцільна альтерація мелодійної лінії, що породжує складну гармонійну тканину, поривчасті висловлювання – через переривання музичної думки паузами – усі ці засоби ідеально передають всю суть та ідею поетичного першоджерела.

Водночас, все вищеназване створює для хору досить великі виконавські труднощі. Диригенту важливо стежити за щільною опорою звуку в нюансі *p*, що дозволить також не прогаяти важливий семантичний елемент твору – передачу внутрішніх болючих переживань.

Гармонійній мові хору властиві складні, але лаконічні відхилення: *g-moll* (1–7 тт.) => *b-moll* (8) => *gis-moll* (15–20 тт.) => *g-moll* (21–23 тт.). Співвідношення тональностей досить похмуре: постійний мінор, відхилення в тональність мінорної терції, нестійкість тоніки. Вибір тонального плану наголошує на глибокому взаємопроникненні поетичного тексту та музики, створює відповідний колорит усьому твору.

Хор «Я коротаю жизнь свою», крім дивовижних засобів вокально-хорової виразності, виділяється тонкістю виконавських прийомів, зокрема, уважним ставленням до тембрової драматургії та інтонаційними вимогами.

Особливістю даного твору є експресивність вираження почуттів. Це один з найбільш трагічних творів Загорецького, що виражає гостре сприйняття життєвих явищ: швидкоплинність людського життя, тлінність буття і страх неминучості кінця [3, с. 23–25].

Хорова мініатюра «Край мой» (сл. С. Єсеніна) призначений для мішаного хору *a capella*. Тональність *e-moll*. Форма куплетно-варіаційна з кодою, де кожен куплет – період, число куплетів відповідає кількості строф (4). Фактура – підголоскова поліфонія.

Цей твір – пейзажна зарисовка, присвячена любові до малої Батьківщини. Тристопний хорей з перехресною рифмою сприяє передачі емоційного стану та поетичного опису природи. Варто

відзначити максимально просту мову, яка робить твір ще більш живим та щирим. Автор не використовує складних композиційних прийомів, просто описуючи село восени. Перші дві строфи віддають похмурість, в них описуються болота та густий хвойний ліс, але останні сповнені захопленням, ностальгією та щастям. У хоровому творі коректив зазнали два слова: «пахнет» змінено на «тянет», а «слушают» на «слушают». Це трактування викликане прагненням автора музики полегшити вимову окремих слів, що у співі є дуже важливим.

*Фактура* хору – підголоскова поліфонія. Голоси в партіях сопрано та альта рухаються в єдиній ритмічній формі, проводячи та розвиваючи тематичну лінію протягом 4-х куплетів.

Перший куплет – квадратний період із двох речень, кожне з яких складається з двох фраз (2+2). Середина каденція спирається на тонічний тризвук, завдяки чому початковий музичний образ набуває цілісності (т.т. 2–5). Друге речення розгортається аналогічно першому. Сама форма періоду незмінна (2+2).

Така структура зберігається протягом усього твору, роблячи його простим і зрозумілим, близьким до ностальгійних роздумів простої людини. Заключна побудова відрізняється від попередніх завмиранням-зупинкою на *pp* (т.т. 14–17) на першій фразі та завершенням протилежним за динамікою та настроєм другої фрази (кода).

*Мелодія* хору в основному зосереджена в партіях сопрано та других альтів. Основний мотив-розповідь наповнено тугою та співучістю. Основа мелодійної організації – хвилеподібний рух зі стрибком на терцію V ступені з поступовим сходженням до IV і через підготовлений низхідний стрибок великої терції, целотоновим сходженням до I ступені по завершенні (т. 3, т. 5). Друга фраза є повторенням першої.

Протягом трьох куплетів мелодія поступово видозмінюється. Це характеризується зміною позиції основної форми на іншу висоту, почастішанням хвилеподібного руху між терцевими стрибками, впровадженням тріолей в структуру фрази (т. 9, т. 13). Незмінним залишається лише початок і закінчення тонікою основної тональності кожної фрази, і целотонність у низхід-

них ходах підголосків і після закінчення фрази мелодії. Завдяки цьому зберігається загальний настрій – сумна наспівність (не втрачається при цьому й оповідний тон). Таким чином передається образ спогадів про далеке минуле, за яким так сильно сумуєш.

Заключний епізод різко відрізняється настроєм і формою звуковедення. Підкреслюючи останню половину четвертої строфи, вступ починається з каденції на високих теситурах кожної партії, це кульмінація всього твору (т. 17). *Divisi* в партіях сопрано та тенора на високій теситурі, завдяки дзвінкому майже надривному звучанню, максимально точно формують образ вибуху почуттів, крику душі, сповненого тугою та відчаєм, немов герой більше ніколи не повернеться до близьких його серця місць, до Рідного Краю. А закінчення «розчиняється» в чистій квінті жіночим хором на слова «Край родной», що вносить особливу «незакінчену» інтонацію-надію, світлий образ мрії про минулі дні, свого роду катарсис (т.т. 21–22).

Головна кульмінація зосереджена в коді (т. 18), яка підготовлена закінченням 4 куплету на нюансі *pp* з утриманням та філіюванням у всіх партіях, немов підготовка до стрибка – потужним вступом усіх партій на нюансі *ff* на високій теситурі. Напруженість підкреслюється акордами у 18 такті – ум. 7 із позаакордовими звуками «фа-бекар» та «ля».

Що ж до часткових кульмінацій, то у мотивах відчувається легке агогічне тяжіння та затримання на третю долю першого такту кожної фрази. Однак, варто мати на увазі характер, динаміку та особливості розгортання мелодійної лінії. Тому ці кульмінації повинні бути не настільки яскраво виражені, щоб уникнути втрати певної музичної образності.

Важлива *формотворча* роль у партії баса-остінато, що віддає похмурістю за допомогою проведення її у низькому регістрі. Партія тенора виконує роль підголосків. Її завдання – поглиблювати образ роздумів-мрій і пов'язувати кінець і початок кожної фрази, завдяки чому зберігається безперервність, «плинність» музичного пласта. Є два моменти, коли партія тенора перестає бути підголоском: після закінчення першої половини четвертого

куплету партія тенору приєднується до партій сопрано та альти у проведенні мелодії, або бере на себе проведення мелодії після закінчення кульмінації твору, ніби відлуння.

Основна тональність твору – натуральний *e-moll* з пониженим другим ступенем (фрігійський). За рахунок пониження другого ступеня властиве мінору м'яко-сумне звучання набуває холодних відтінків, що так характерно настрою вірша.

*Coda* відрізняється неприготовленою модуляцією до *d-moll*: про це свідчать підвищена 3 ступінь (до-діез, як 7 підвищена для *d-moll*), понижена квінта (си-бемоль, як 6 ступінь *d-moll*) і понижена 4 ступінь (3 для *d-moll*) (т.т. 17–21).

Позначений композитором темп – помірний – свідчить про спокійний, неспішний розвиток, у якому можна буде переконливо донести до слухачів основну думку вірша – спогади і роздуми, а розмірне змінюється протягом усього твору. Він обраний композитором відповідно до трискладового розміру вірша С. Єсеніна (трисопний хорей).

Говорячи про *ритмічну* сторону твору, варто відзначити те, що, за невеликим винятком, ритм хорових партій заснований на одній ритмічній формулі. За допомогою плавного та хвилеподібного руху мелодійного та підголоскового пластів досягається ефект неспішного описового оповідання. Створюється відчуття, що закінчення фраз плавно перетікають в початок наступної системи підголосків. Партії баса-остинато, великими тривалостями починаючи із затакту, ніби відтягують темп і поглиблюють, роблять похмуришу сам образ. «Заколисуюча» повторність у формі кожного куплету, що переходить від фрази до фрази ритму в поєднанні з однотипними квадратними побудовами при майже повсюдному тихому звучанні, навіюють асоціації, наближені до колискової пісні (т. т. 5, 7, 9, 11).

Не можна не відзначити очевидний органічний взаємозв'язок *динаміки* з характером твору. В основному на нюансі *p* протягом усього твору відображені далекі спогади наповнені тугою, завмираючи під кінець на нюансі *pp*. Потім – вступ коди, емоційний вибух, крик почуттів на нюансі *ff*, причому хорові партії поставлені у таку теситуру, що інакше вони не можуть звучати:

дзвінко, з силою, з напруженістю, яка швидко спадає с третього такту і «розчиняється» на нюансі *pp*.

В основному, протягом усього звучання партії знаходяться в робочому діапазоні. Вокальна завантаженість партій відрізняється між жіночими і чоловічими голосами: тоді як у жіночому хорі зосереджено розгортання мелодії, у партії тенора, якій виконує роль підголосків – кількісно трохи менше, хоч і схожого за формою, музичного матеріалу. З басовою партією все простіше – вона витримана в одному регістрі, майже не змінюючи свого положення. Винятком є 10–11 такти та кульмінація-кода твору (т.т. 17–20).

Аналізуючи діапазони, можна побачити, що усі партії досить розвинені, нижні звуки використовуються епізодично, а найвищі ноти задіяні в кульмінаційних місцях. Найбільший діапазон – ундецима – у парії перших сопрано, обумовлений проведенням головною мелодійною лінією.

*Теситурні* умови є досить зручними. Для них характерні як прості поспівочні інтонації, так і складні інтонаційні моменти романсового типу. У мелодичних лініях партій є з'єднання як стрибкоподібного, так і поступового руху. Верхній голос завжди має важливе значення у будь-якій партитурі. Партії перших сопрано та других альтів у всьому творі виконують функцію провідних голосів. Оскільки твір написано для хору *a capella*, то найважливішою постає робота з регістровими та тембровими барвами співочих голосів.

Отже, «Край мой» – прекрасний зразок твору для мішаного хору, оскільки композитор за допомогою музичних засобів виразності точно розкрив і навіть збагатив поетичний задум, створивши дивного звучання хорову мініатюру. Поєднуючи пейзажну лірику з проникливим монологом, композитор дотримується поетичного задуму за допомогою різних засобів музичної виразності, передусім, фактурних особливостей та помірнього темпу. Зручні теситурні умови та ясність форми роблять цей хор доступним для виконання.

Отже, Д. Загрецький тонко і точно підбирає вокально-хорову музичну палітру, яка відрізняється виключно вокальною, кантиленною, досить розвиненою мелодійною лінією хорових партій.

**Висновки.** Втілюючи образно-смісловий зміст поетичного тексту твору, Д. Загрецький майстерно користується засобами вокально-хорової виразності. Його хорові твори звучать проникливо, безпосередньо, слухаючи їх, мимоволі ріднишся з образом, його переживаннями. Слухачі перебувають під художнім враженням від образно-смісловної змістовності цих музично-поетичних опусів.

Узагальнюючи, можна сміливо казати, що хорова мініатюра є вагомим жанром у творчості Дмитра Станіславовича, якому властиві такі якості як: невеликі розміри, тонкість художніх прийомів, прагненням до втілення єдиного образу, спрямовання на *сконцентроване* відображення навколишнього світу, «стиснення» художнього сенсу, та пошук засобів концентрації музично-творчого змісту. Безумовно, що для жанру хорової мініатюри властиве залучення певного літературного поетичного першоджерела, що викликає цілий ряд образно-сміслових асоціацій. Саме цим якостям слідує індивідуальність композиторського мислення Дмитра Станіславовича. В першу чергу, як у хорового майстра, ця індивідуальність визначається у глибокому розумінні природи хорового співу, своєрідності виразових можливостей хору. Він використовує виразність тембрових барв кожної хорової партії. Цей факт демонструє обізнаність композитора у вокально-технічних можливостях хору та його здатність ефективно реалізувати їх у власній творчості. В цьому і полягає особливість хорових мініатюр Дмитра Станіславовича, що лежить у поєднанні вагомих якостей талановитого композитора та генія-хормейстера.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Березин А. Дирижер и хор. *Хоровое искусство: сб. статей*. Л. : Музыка, 1967. С. 130–155.
2. Варакута М. І. Жанрово-стильова специфіка хорових мініатюр Володимира Зубицького : монографія. Д. : ЛІРА, 2016. 192 с.
3. Лиознов Г. С. Дмитрий Загрецкий: произведения для хора. Одесса : Астропринт, 2012. 100 с.
4. Луговенко В. Н. О сотрудничестве объединенного хора Одесской консерватории и музыкального училища с композиторами Одессы. *Одесская консерватория. Забытые имена, новые страницы: сборник статей*. Одесса : ОКФА, 1994. С. 153–155.

5. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса. (Типологія, тематизм, композиція). К. : Наукова думка, 1979. 218 с.

6. Рябцева І. М. Збірник наукових статей «Музикознавча думка Дніпропетровщини», До проблеми трактування жанру хорової мініатюри у творчості Лесі Дичко (на прикладі хорових мініатюр на поетичні тексти: «Зима», «На човні», «Весна»). Дніпро : «Грані», 2019. 5–17 с.

#### **REFERENCES**

1. Berezyn A. Conductor and choir. Choral art: Sat. articles L. : Music, 1967. P. 130–155.

2. Varakuta M. I. Genre and stylistic specificity of Volodymyr Zubyskyi's choral miniatures: monograph. D.: LIRA, 2016. 192 p.2.

3. Lyoznov H. WITH. Dmitry Zagretsky: works for choir. Odessa: Astroprint, 2012. 100 p.

4. Lugovenko V. N. About the cooperation of the combined choir of the Odessa Conservatory and Music School with Odessa composers. Odessa Conservatory. Forgotten names, new pages: a collection of articles. Odessa: OKFA, 1994. P. 153–155.

5. Parkhomenko L. O. Ukrainian choral piece. (Typology, thematism, composition). К.: Naukova dumka, 1979. 218 p.

6. Ryabtseva I.M., Collection of scientific articles «Musicological thought of Dnipropetrovsk region», On the problem of interpreting the genre of choral miniature in the work of Lesya Dychko (on the example of choral miniatures on poetic texts: «Winter», «On a boat», «Spring»). Dnipro: «Grani», 2019. 5–17 p.

УДК 78.01/.03/7.036+784.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-21>**Ван Юпен**

ORCID: 0009-0004-7108-1458

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
513770134@qq.com

## **ЖАНРОВІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ БАРИТОНОВОГО КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ**

*Мета дослідження* полягає у визначенні пріоритетних для творчості композиторів ХХ століття та сучасності жанрових напрямків розвитку баритонového камерно-вокального репертуару в аспекті стильової еволюції виконавської традиції. *Методологія* дослідження спирається на комплексне використання історико-хронологічного методу вивчення традиції баритонového виконавства та розвитку камерно-вокальної сфери музичного мистецтва, теоретико-методологічних позицій музикознавчого дискурсу щодо вивчення камерно-вокального мистецтва як музично-стильового феномену, методів жанрово-стильового аналізу та комплексного музичного аналізу. *Наукова новизна статті* визначається комплексним підходом до вивчення камерно-вокальної жанрової сфери баритонového репертуару як чинника розвитку та оновлення вокально-виконавської традиції. Вперше в українському музикознавстві розглянуто зразки камерно-вокальних творів для баритону композиторів ХХ–ХХІ століть у жанрово-стильовому та вокально-інтерпретаційному контексті.

*Висновки.* На прикладі композиторської творчості ХХ–ХХІ століть виявлено три напрямки розвитку баритонového камерно-вокального репертуару: індивідуально-стильові модифікації класичного типу вокального циклу, що наслідують традицію музичного романтизму; авторські композиторські модифікації жанрової форми вокального циклу з тенденцією до її темброво-композиційного масштабування; розширення ліричного комунікативного модусу вокального циклу у бік об'єктивізації образного змісту, тенденція драматизації-театралізації камерної форми та її трансформації у жанрову форму монологу/монодрами. Кожен із зазначених жанрових напрямків розкриває нові можливості співу як «голосу» внутрішнього світу людини, вокального інтонування як звукового відображення «життя» особистісної свідомості автора музичного твору і його виконавця-інтерпретатора. Кожна з авторських композиторських та виконавських версій баритонového співу як



вокально-тембрового образу камерно-вокальної музики сприяє збагаченню та розвитку вокально-виконавської традиції, оновленню виконавської майстерності, інноваційним відкриттям нових культурно-мистецьких смислів мистецтва співу.

**Ключові слова:** баритон, баритоновий репертуар, камерно-вокальна музика, композиторська творчість, вокально-виконавська традиція, жанрова форма, стиль, інтерпретація.

*Wang Yupeng, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Genre aspects of the development of the baritone chamber-vocal repertoire the creativity of composers XX–XXI century**

**The purpose** of the study is to determine the priority genre directions of the development of the baritone chamber-vocal repertoire in the work of composers of the 20th century and modern times in the aspect of the stylistic evolution of the performing tradition. **The research methodology** is based on the comprehensive use of the historical-chronological method of studying the tradition of baritone performance and the development of the chamber-vocal sphere of musical art, the theoretical and methodological positions of the musicological discourse on the study of chamber-vocal art as a musical-stylistic phenomenon, methods of genre-stylistic analysis and complex musical analysis. **The scientific novelty** of the article is determined by the comprehensive approach to the study of the chamber-vocal genre sphere of the baritone repertoire as a factor in the development and renewal of the vocal-performing tradition. For the first time in Ukrainian musicology, samples of chamber-vocal works for baritone composers of the 20th–21st centuries in a genre-stylistic and vocal-interpretative context are considered.

**Conclusions.** Using the example of the composer's work of the 20th–21st centuries, three directions of development of the baritone chamber-vocal repertoire have been identified: individual-stylistic modifications of the classical type of vocal cycle, which follows the tradition of musical romanticism; authorial composer modifications of the genre form of the vocal cycle with a tendency towards its timbre-compositional scaling; expansion of the lyrical communicative mode of the vocal cycle towards the objectification of figurative content, the tendency towards dramatization-theatricalization of the chamber form and its transformation into the genre form of a monologue/monodrama. Each of the above genre directions reveals new possibilities of singing as the «voice» of a person's inner world, of vocal intonation as a sound reflection of the «life» of the personal consciousness of the author of a musical work and its performer-interpreter. Each of the author's compositional and performing versions of baritone singing as a vocal and timbre image of chamber vocal music contributes to the enrichment and development of the vocal and performing tradition, the renewal of performing skills, and the innovative discovery of new cultural and artistic meanings of the art of singing.

**Key words:** baritone, baritone repertoire, chamber vocal music, composer's work, vocal and performing tradition, genre form, style, interpretation.

**Актуальність теми** дослідження визначається інтенсивним розвитком баритонового репертуару протягом ХХ століття і в сучасному музичному мистецтві, що вказує на значущість художньо-виразного комплексу даного типу співацького голосу для композиторів та на необхідність вивчення особливостей музично-художньої реалізації тембрової природи баритону в жанровому та індивідуально-стильовому розмаїтті композиторської творчості. Спеціальної уваги в даному випадку заслуговує той репертуарний пласт, який не пов'язаний з традицією оперного баритонового виконавства (жанрова сфера камерно-вокальної музики в першу чергу, а також кантатно-ораторіальні твори), але суттєво впливав на стильову динаміку баритонового виконавського мистецтва та сприяв збагаченню його музично-змістовних можливостей і семантичного потенціалу вокального тембру. Музикознавча увага до баритонового співу як явища академічної вокально-виконавської культури зосереджена переважно на вивченні специфіки його оперного втілення (8; 9; 14; 19), у той час як інші жанрово-стильові образи баритону досліджені в набагато меншій мірі (6; 13; 17) і потребують як музикознавчого, так і виконавського осмислення та вивчення.

**Мета дослідження** – визначити пріоритетні для творчості композиторів ХХ століття та сучасності жанрові напрямки розвитку баритонового камерно-вокального репертуару в аспекті стильової еволюції виконавської традиції.

**Методологія дослідження** спирається на комплексне використання історико-хронологічного методу вивчення традиції баритонового виконавства та розвитку камерно-вокальної сфери музичного мистецтва, теоретико-методологічних позицій музикознавчого дискурсу щодо вивчення камерно-вокального мистецтва як музично-стильового феномену, методів жанрово-стильового аналізу та комплексного музичного аналізу.

**Виклад основного матеріалу.** У більшості джерелах інформації щодо баритонового виконавства у європейській музичній традиції стверджується, що даний тип співацького голосу є невід'ємною частиною класичного оперного мистецтва, оскільки «...баритони використовують свій багатий і звучний

голос, щоб оживити персонажів на сцені. Завдяки своїм унікальним вокальним даним баритони очаровують публіку своєю здатністю передавати широкий спектр емоцій... Вони внесли значний вклад в оперний жанр, сформувавши його еволюцію та надихнувши майбутнє покоління виконавців [18]. Таке бачення виконавської традиції є характерним для більшості музикозначих підходів до вивчення розвитку баритонної виконавської практики у вокальному мистецтві академічної традиції, що зумовлює таку ситуацію, коли за межами дослідницької уваги залишається не менш суттєва жанрова галузь камерно-вокального репертуару, яка в не меншій мірі сприяла розвитку тембрової виразності баритону в різних аспектах – музично-естетичному, образно-смысловому, виконавсько-технологічному. Одним із перших комплексних досліджень баритонного виконавства, в якому поряд з оперною історією баритону приділяється також увага і камерно-вокальному баритоновому репертуару, є нещодавно видане дослідження британського музикознавця Метью Бойдена «Баритон: Культурна історія»: автор спеціалізується на оперному мистецтві і у своїй роботі описує культурну та музичну еволюцію баритону та досягнення його найбільших представників з XVI по XXI століття в широкому контексті розвитку європейської опери, але також звертається і до тих чинників еволюції даного типу голосу, які існували за межами оперного стилю. Це дослідження являє собою третю частину п'яти томної серії М. Бойдена про феномен вокального голосу (поряд з «культурними історіями» тенора і сопрано [16]).

Активний інтерес композиторів XX століття і сучасності до баритону в камерно-вокальній творчості можна пояснити двома причинами. З одного боку, універсалізмом експресивних властивостей даного типу співацького голосу: адже він вважається еталонним чоловічим голосом, який при правильному розвитку відчуває себе добре на повному вокальному діапазоні, чому сприяють фізіологічна специфіка (голосові складки у виконавців-баритонів пружніші, ніж у басів, але менш рухливі, ніж у тенорів). Тому баритони «...прекрасно себе відчувають у будь-яких жанрах, як в оперній музиці, де вони користуються

великим запитом, так і в рок-музиці, популярній музиці» [20]. Широка образно-емоційна палітра, що є підвладною баритону неоднаразово відзначалася як виконавцями, так й музикознавцями, а діапазон його вокально-художньої виразності визначив багатогранність його оперно-персонажного втілення у європейській традиції: «баритон в опері часто зображує або злодія, або суперника тенора в любові, або його найкращого друга» [15].

З іншого боку, відзначений універсалізм резонує із змістовно-сисловою широтою камерно-вокальної лірики як специфічної жанрово-стильової сфери композиторської творчості, орієнтованої на музично-художнє відображення у «малій формі» суб'єктивно-особистісного сприйняття і переживання життєвої реальності. Як справедливо зважає Лю Сяофан, загальним «умовним сюжетом» камерно-вокальної музики є віддзеркалення поточних життєвих станів та проблем пересічної особистості, яка може опинитися у складних та незвичних ситуаціях, подієвих контекстах, але орієнтована на загальні нормативні способи сприйняття та реагування, переживання життєвих проблем [5, с. 176].

Затвердившись у стильовій парадигмі музичного романтизму, жанрова система камерно-вокальної музики активно продовжувала свій розвиток у творчості композиторів ХХ – перших десятиліть ХХІ ст., збагачуючись новими творчими рішеннями та індивідуально-стильовими концепціями, різноманітність яких об'єднує ідея пошуку нових виразних меж вокального голосу, музичної мови та класичних музично-композиційних форм в умовах сучасності. Пояснюючи суть ліричного авторського вираження у мистецтві, О. Самойленко зазначає, що «буквальне скорочення масштабів ліричної форми відповідає звуженню предметної сфери, що цікавить автора, – від макросвіту всеїдиного життя до мікрокосму особистісної свідомості, однак таке скорочення – звуження вимагає нової смислової глибини форми, прирощування й перетворення, тобто, кількісної і якісної зміни змістових функцій знаку» [12, с. 92–93].

У цьому сенсі тембральний універсалізм баритону та його максимальна наближеність до природнього, життєво-повсяк-

денного звучання чоловічого голосу (на відміну від тенора і басу), у повній мірі відповідає принципу вокально-інтонаційного відтворення у камерному співі повноти і глибини внутрішнього світу людини та «проростання» життєвої реальності в музичному смислі (пластика ведення голосу в єдності з внутрішньою смисловою наповненістю співу за С. Назайкинським [10, с. 180]), – тим самим прирощуючи та перетворюючи той семантичний потенціал вокального тембру, що сформувався в оперній історії баритонового виконавства.

В сучасному музикознавчому дискурсі широко представлені історичні та теоретичні аспекти розвитку камерно-вокальних жанрів у композиторській творчості, музикознавчі праці висвітлюють широке коло проблем и питань стосовно їх сюжетно-образних, музично-драматургічних, вокально-стильових особливостей та виконавсько-інтерпретативної творчості, діалогічного співвідношення вокального і поетичного, композиторського і виконавського як складових художньої і композиційної цілісності, актуальних методів вивчення камерно-вокального мистецтва та ін. [2–5; 11; 12; 21].

Ідея драматургічної цілісності є провідною для розуміння жанрової природи вокального циклу як провідної форми камерно-вокального мистецтва європейської традиції, його жанровою домінантою. Драматургічна цілісність на думку музикознавців забезпечує за допомогою синтезу слова і музики (діалогічних відносин вербальної і музичної семіотичних систем, що об'єднані загальним художнім завданням [4, с. 174]) універсальність музично-смислового вираження, що «... реалізується у просторово-часовому континуумі музичного тексту,... охоплює усі характеристики будови циклу – від архітипів онтологічної циклізації до специфічних засобів її втілення у техніці музичної мови» [2].

Сучасне розуміння камерно-вокального циклу також може відрізнитися від тих позицій, що спрямованні на його розуміння як композиційно-драматургічну цілісність: подібна точка зору характерна для деяких англомовних музикознавчих досліджень, в яких пропонується підходити до вивчення камерно-вокального

циклу з позицій співвідношення структурно-композиційних принципів контрастного співставлення окремих образно-сміслових елементів і драматургічної цілісності циклічної форми.

Так, наприклад, британська дослідниця Л. Танбрідж пише про композиторський задум пісенного циклу як свідоме прагнення до об'єднання контрастної образності окремих частин у відповідності до їх смислових значень, але не про «концептуальну музичну цілісність»: «Хоч є багато пісенних циклів, які гарно ілюструють «музично складену» модель, є також багато інших, які побудовані більш вільно, за темами або просто поетом... ідея пісенного циклу часто була важливішою аніж те, чи є сам цикл узгодженою, циклічною структурою» [21]. Данна концепція «фрагментарності» художньо-композиційної логіки виявилася основоположною для багатьох сучасних західних дослідників камерно-вокального циклу.

Вирішальним фактором, який впливає на сучасний погляд на вокальний цикл, є, у першу чергу, вокально-виконавська практика. По мірі того, як зростав художньо-виразовий рівень німецької Lied, наприклад, зростав і професійний рівень виконання пісенних циклів. Тут варто згадати слова Л. Танбрідж про важливість композиторського задуму циклічної композиції, але варто відзначити, що ідея пісенного циклу виникає з уявлення композитора про концертне виконання послідовності ліричних вокальних мініатюр – цілком і в певному порядку. Саме така композиторська уява, саме такий початковий задум визначає набір ліричних пісень як циклічну композицію. Ця ідея, здається, є очевидною сьогодні, але музична практика ХІХ століття дійшла до виконання збірки пісень від початку до кінця поступово (на відміну від розповсюдженої практики виконання циклічних інструментальних форм). В даному смисловому контексті доречною є позиція А. Полканова, який у своєму дисертаційному дослідженні акцентує увагу на наступній думці: «Щоб стати автономним музичним жанром, камерно-вокальним творам треба було знайти нову мовленнєво-тематичну визначеність і власний композиційний масштаб. Даний масштаб виникає на основі циклізації, оскільки в розрізненому вигляді камерно-

вокальним п'єсам важко претендувати на процесуально розгалужену естетичну ідею. Об'єднання вокально-інструментальних номерів у цикл визначає й композиційну, і виконавську форму, причому остання багато в чому наближається до сценічної театральної, зумовлюючи значення виконавця-вокаліста як провідної постаті синтетичної художньої дії» [11, с. 170]. Справедливість цієї думки підтверджується великою кількістю зразків камерно-вокальних циклів, написаних для баритона видатними композиторами ХХ століття – Ф. Пуленком, М. Равелем, С. Барбером, І. Стравинським, А. Коплендом, Дж. Фінці, В. Лютославським, К. Пендерецким, А. Шнітке, Ф. Глассом та ін.

На особливу увагу заслуговує думка музикознавців про те, що на сучасному етапі камерно-вокальна композиторська творчість відрізняється жанровим розмаїттям, яке сприяє розширенню смислових меж музичного мистецтва та його органічному існуванню в контекстуально-орієнтованому гуманітарному дискурсі, елементами якого є музика, мова, спілкування, історія, психологія і філософія [5]. Узагальнюючи шляхи розвитку камерного баритонового репертуару в творчості композиторів ХХ століття можна виявити три його основних напрямки, які є репрезентативними щодо жанрових тенденцій розвитку баритонового виконавства:

– вокальний цикл для голосу і фортепіано, що наслідує традицію музичного романтизму;

– модифікація жанрової форма класичного вокального циклу з тенденцією до її темброво-композиційного масштабування, «збільшення та збагачення інструментальної складової вокального циклу [3] (сольний спів у супроводі камерного-інструментального складу чи оркестру);

– розширення ліричного комунікативного модусу вокального циклу у бік об'єктивізації образного змісту, результатом чого є тенденція драматизації-театралізації камерної форми та її трансформації у жанрову форму монологу/монодрами.

До позначених напрямків також можна додати зразки авторських композиторських транскрипцій музичного матеріалу кантатно-ораторіальних творів чи драматичних вистав для голосу

та інструментального супроводу для сольного співу із супроводом у формі вокального циклу (Вісім пісень зі спектаклю «Дон Карлос» для баритона та фортепіано А. Шнітке, 1975 та ін.).

Прикладом розвитку жанрових традицій класичної форми вокального циклу від XIX століття може слугувати велика кількість опусів для баритону і фортепіано у творчості авторів минулого століття і сучасності, які об'єднує ідея композиторського розуміння камерного співу як такого музично-мовного явища, що орієнтовано на відтворення у розмаїтті стильових форм особистісно-психологічного світу людини і «...здатне створювати власну «енциклопедію почуттів» як особистісних художньо-естетичних феноменів» [5, с. 177]. У розмаїтті індивідуально-стильових композиторських версій камерно-вокальних циклів для баритону виділяються опуси Р. В. Вільямса («Пісні подорожей», 1904), Ф. Пуленка («Пустотливі пісні», 1925, пісні на вірші Г. Аполлінера (1904, 1945)), С. Барбера на тексти Д. Джойса (1939) та інших поетів (1945), А. Копленда («Старі американські пісні», 1950–1952), Дж. Фінці («Земля повітря та дощ» на вірші Т. Гарді, 1936, «Давайте принесемо гірлянди» на тексти В. Шекспіра, 1929–1942), Р. Патерсона («У реальному житті», 2022).

Другий напрямок камерно-вокального творів продовжує жанрову традицію, започатковану вокальними циклами Г. Малера, знаходимо у творчості І. Стравінського («Священна балада Авраам та Ісаак» для баритону та камерного оркестру, 1962–1963), американських композиторів Дж. Адамса («The Wound-Dresser» для баритона і камерного оркестру, 1989) і Р. Деніелшура («Псалми скорботи» для баритона і струнного квартету, «Сонети до Орфея» для баритона та інструментального складу, 1994), Р. Патерсона («Варіанти харчування» для баритона і камерного ансамбля, 2006, «Зимові пісні» для баритона і секстету, 2007–2008), британського автора Д. Скотта («Денні Дівер» для баритона, тромбона, літавр та фортепіано на вірші Р. Кіплінга (1981), як зразок монодраматичної концепції камерної вокальної форми).

Особливу увагу до баритону відзначимо у камерно-вокальній творчості сучасних композиторів. Так, американська ком-



позиторка Джуліана Холл відома як авторка великої кількості камерно-вокальних творів, серед яких ті, що були створені для баритона, відрізняються тонкою психологічною розробкою поетичних образів, глибиною змісту та складністю вокальної форми. Вона написала понад 35 вокальних циклів, у яких представлений доволі широкий корпус американської поезії – тексти Сільвії Плат, Емілі Дікінсон, Роберта Фроста, Емі Лоуелл, Едну Сент-Вінсент Міллей, Карла Сендберга, Маріанни Мур, Едварда Каммінгса та Генрі Лонгфелло. У 1989 році Д. Холл була удостоєна стипендії Гуггенхайма в галузі музичної композиції, а також отримала замовлення від Шуберт-клубу штату Міннесота, одним із яких був вокальний цикл для відомого американського баритона Девіда Маліса – «Зимові вікна», який можна розглядати як приклад авторської композиторської інтерпретації шубертівської метафори зимового шляху). Серед інших баритонових циклів – «Відлуння смерті» (1992), «Паломництво кохання» на вірші В. Шекспіра (2000), «Julie–Jane» (2007).

У піснях Дж. Холл нового звучання набуває образно-змістовний комплекс камерно-вокальної музики Ф. Шуберта (екзистенціальне переживання природи, рефлексуюча свідомість людини, тема смерті та ілюзорності життя), жанрові атрибути шубертівського стилю (циклічна організація вокальних мініатюр, вальсовість, пісенність) також виявляються суттєвим стилеутворюючим фактором камерно-вокальних опусів американської авторки. Окреме місце у камерно-вокальному доробку Дж. Холл займають твори для баритону і фортепіано, які сама авторка визначає як *постановка* («Новый Колосс», 2018), *монодрама* («Ахав», 2020), тим самим вказуючи на театральний виток авторської концепції камерної вокальної форми.

Названі твори, з одного боку можливо розглядати в контексті романтичного «гену» композиторського мислення Дж. Холл, оскільки в музично-драматургічному та композиційному плані вони, у певній мірі, апелюють до баладного жанрового комплексу, актуального для вокальної творчості композиторів-романтиків, Ф. Шуберта зокрема. З іншого – жанрові номінації постановки і монодрами спрямовують виконавське сприйняття камерно-во-

кального твору в театральньо-драматичному ключі, що зумовлює принцип «укрупнення» ліричного змісту («мікрокосмос») у бік об'єктивного над-особистісного смислу («макросвіт») в межах камерної форми, і трансформує вокально-інтонаційний потік емоційно-почуттєвого вираження в інтелектуальне-емоційне. Театрознавці в даному випадку говорять про принцип монологізації, який став визначальним для процесу формування у драматичному мистецтві ХХ століття жанру монодрами [7], який головним своїм змістом має «психе – душу світу і людей або інтелектуальне переживання» [1, с. 546].

Британським композитором Дерекотом Скоттом також написано багато творів для баритону, серед яких представлені як зразки класичного типу вокального циклу для голосу і фортепіано («Минуле та сьогодення» на вірші Т. Гарді, 2017), так і твори для баритона і фортепіанного квінтету («Колишні красуні» на вірші Т. Гарді та Дж. Свіфта, 1972, Три пісні на власні тексти, 1989). Зазначимо, що Д. Скотт відомий не лише як композитор, а й авторитетний історик музики, який має міжнародну репутацію одного з найбільших фахівців з вивчення популярної музики, зокрема британського мюзиклу. І цей факт багато в чому пояснює стильовий вигляд його вокальних опусів для баритона, в яких в органічному синтезі переплетені елементи класико-романтичної музичної лексики, стилістика популярної та джазової музики, що дає підстави розглядати їх як оригінальні зразки постакадемічного стильового вектору композиторської творчості. Відрізняючись вокально-інтонаційною і фактурною простотою та ясністю, пісні британського автора балансують на межі витонченої вишуканості та іронії, демонструють майстерність природженого мелодиста, якому вдається поєднати тонке почуття гумору, чудову техніку та глибоке почуття у музиці, яка одразу привертає увагу.

**Наукова новизна даної статті** визначається комплексним підходом до вивчення камерно-вокальної жанрової сфери баритонового репертуару як чинника розвитку та оновлення вокально-виконавської традиції. Вперше в українському музикознавстві розглянуто зразки камерно-вокальних творів для

баритону композиторів XX–XXI століть у жанрово-стильовому та вокально-інтерпретаційному контексті.

**Висновки.** Наведені приклади композиторського бачення виразних можливостей баритона в умовах камерної вокальної форми є лише малою частиною великого пласту музичного мистецтва XX–XXI століть, що складає спеціальну галузь баритонового репертуару. Кожен із зазначених жанрових напрямів його розвитку, представлений у розмаїтті творчого досвіду дуже різних композиторських індивідуальностей в контексті «інтерпретативного часу» музичного мистецтва сучасності [12], розкриває нові можливості співу як «голосу» внутрішнього світу людини, вокального інтонування як звукового відображення «життя» особистісної свідомості автора музичного твору і його виконавця-інтерпретатора, оскільки «феномен інтерпретативного часу.. входить в усі музично-творчі й музично-рефлексивні форми – композиторську, виконавську, слухачьку, музикознавчу» [12, с. 187]. Кожна з авторських композиторських та виконавських версій баритонового співу як вокально-тембрового образу камерно-вокальної музики сприяє збагаченню та розвитку вокально-виконавської традиції, оновленню виконавської майстерності, інноваційним відкриттям нових культурно-мистецьких смислів мистецтва співу.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М., 1990–1996.
2. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р.Шумана, Х.Вольфа, А.Шенберга): дис. ... канд. мистецтв.; спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2009. 240 с.
3. Горелік Л.М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу: автореф. дис... канд. мист.: 17.00.03. Одеса, 2006. 16 с.
4. Ду Вей. Поетика камерно-вокального циклу в композиторській творчості другої половини XX століття (на прикладі камерно-вокальних творів С. Слонімського): дис. ... докт. філософ.; спец. 025 «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 195 с.
5. Лю Сяофан. Жанрово-стильові і праксеологічні основи камерної вокальної творчості: історичний та індивідуально-

авторський аспекти: дис. ... докт. філософ.; спец. 025 «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2024. 196 с.

6. Маклюк Д. М. Баритон у камерно-вокальній творчості М. Лисенка. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XXVI. Харків, 2022. С. 37–55.

7. Метафізика душі и «Человеческий голос» Кокто/Пуленка. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mgdT9UcmDFI>

8. Мітюшкін В. А. Тембр-амплуа як інструмент психологічного портретування оперного образу (на матеріалі порівняльного аналізу партій Князя та Томського в опері П. І. Чайковського «Пікова дама»). *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені О. В. Нежданової*. Вип. 31 (1). Одеса, 2020. С. 69–82.

9. Муравська О. В. До питання про специфіку оперного амплуа баритона: етимологічний та образно-смісловий аспекти. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. Вип. 1. С. 153–158.

10. Назайкинский Е. Голоса / Е. Назайкинский. *Звуковой мир музыки*. Очерк второй. М., 1988. С. 55–80.

11. Полканов А. А. Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-семантичних властивостей: дис. ... канд. мист.; спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 187 с.

12. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

13. Тальвінська М. М. Камерно-вокальна лірика Самуеля Барбера у дзеркалі виконавської інтерпретації (на прикладі «Three songs», ор. 10 на слова Дж. Джойса). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 65. Харків, 2022. С. 170–184.

14. Чжан И., Решетникова С. В. Баритоновое искусство начала XIX века: амплуа и традиции исполнительства. *Философия и культура*. 2024. № 7. С. 69–75.

15. A Glossary of Opera Terms. URL: <https://www.glyndebourne.com/opera-archive/introduction-to-opera/glossary/>

16. Boyden M. *The Tenor: A Cultural History*. Ragueneau Press. 2021. 528 p.

17. Brown E. C. *A Performance guide for Baritone: a pedagogical analysis of Beethoven's Sechs Lieder nach gedichten von Gellert*. University of Kentucky. Theses and Dissertations-Music. 2018. 105 p.

18. Ken Tamplin Vocal Academy. URL: <https://kentamplinvocalacademy.com/singer-types/opera/baritone-opera/>

19. Markley J. *The Baritone voice in the Seventeenth and Eighteenth centuries: a brief examination of its development and its use in Handel's Messiah*. The Diss. ... of Doctor of Musical Arts. University of Kansas, 2016. 38 p.

20. *The Baritone Chronicles: A Deep Dive into Opera's Strong Voices*. URL: <https://fastercapital.com/content/The-Baritone-Chronicles--A-Deep-Dive-into-Opera-s-Strong-Voices.html>

21. Tunbridge L. *The Song Cycle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. (Cambridge Introductions of Music). 256 p.

### REFERENCES

1. Andreev, L. (1990–1996). *Collected works: in 6 volumes*. T. 1. [in Russian].
2. Govorukhina, N. (2009). *Evolution of the vocal cycle and regularities of cycle formation (using the example of the works of R. Schumann, H. Wolf, A. Schoenberg)*. Diss. ... Cand. Art Critic.; spec.: 17.00.03 – Musical Art. Kharkiv [in Ukrainian].
3. Gorelik, L. (2006). *Vocal cycle in the genre-specificity of chamber singing*. Diss. ... Cand. Art Critic.; spec.: 17.00.03 – Musical Art. Odessa [in Ukrainian].
4. Du Wei (2021). *The poetics of the chamber-vocal cycle in the composer's work of the second half of the 20th century (using the example of the chamber-vocal works of S. Slonimsky)*. Diss... Doctor of Philosophy in specialty 025 “Musical Art”. Odesa [In Ukrainian].
5. Liu Xiaofan (2024). *Genre-stylistic and praxeological foundations of chamber vocal creativity: historical and individual-authorial aspects*. Diss... Doctor of Philosophy in specialty 025 “Musical Art”. Odesa [In Ukrainian].
6. Maklyuk, D. (2022). *Baritone in the chamber and vocal works of M. Lysenko*. *Aspects of historical musicology*. Issue XXVI. pp. 37–55 [In Ukrainian].
7. *Metaphysics of the soul and the “Human Voice” by Cocteau/Poulenc*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mgdT9UcmDFI>
8. Mityushkin, V. (2020). *Timbre-role as a tool for psychological portrayal of an operatic image (based on the material of a comparative analysis of the parts of the Prince and Tomsy in P. I. Tchaikovsky's opera The Queen of Spades)*. *Musical Art and Culture: Scientific Bulletin*. Vol. 31 (1). pp. 69–82 [In Ukrainian].
9. Muravska, O. (2016). *On the question of the specificity of the operatic role of the baritone: etymological and figurative-semantic aspects*. *International Bulletin: Cultural Studies. Philology. Musicology*. Issue 1. pp. 153–158 [In Ukrainian].
10. Nazaykinsky, E. (1988). *Voices / E. Nazaikynskyi. Sound world of music. The second essay*. P. 55–80 [in Russian].
11. Polkanov, A. (2021). *The phenomenon of chamber singing: from aesthetic guidelines to musical-semantic properties*. Diss. ... Cand. Art Critic.; spec.: 17.00.03 – Musical Art. Odessa [in Ukrainian].
12. Samoilenko, O. (2020). *Psychology of Art: Modern Musicological Projections: Monograph* [in Ukrainian].
13. Talvinska, M. (2022). *Samuel Barber's Chamber-Vocal Lyrics in the Mirror of Performing Interpretation (on the Example of «Three Songs», Op. 10 to Words by J. Joyce)*. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, and Theory and Practice of Education*. Issue 65. pp. 170–184 [in Ukrainian].

14. Zhang I., Reshetnikova, S. (2024). Baritone art of the beginning of the 19th century: the role and traditions of performance. *Philosophy and culture*. No. 7. S. 69–75 [in Russian].

15. A Glossary of Opera Terms. URL: <https://www.glyndebourne.com/opera-archive/introduction-to-opera/glossary/>

16. Boyden, M. (2021). *The Tenor: A Cultural History*. Ragueneau Press [in English].

17. Brown, Eric Charles (2018). *A performance guide for Baritone: a pedagogical analysis of Beethoven's Sechs Lieder nach gedichten von Gellert*. Theses and Dissertations-Music [in English].

18. Ken Tamplin Vocal Academy. URL: <https://kentamplinvocalacademy.com/singer-types/opera/baritone-opera/>

19. Markley, J. (2016). *The Baritone voice in the Seventeenth and Eighteenth centuries: a brief examination of its development and its use in Handel's Messiah*. The Diss. ... of Doctor of Musical Arts. University of Kansas [in English].

20. *The Baritone Chronicles: A Deep Dive into Opera's Strong Voices*. URL: <https://fastercapital.com/content/The-Baritone-Chronicles--A-Deep-Dive-into-Opera-s-Strong-Voices.html>

21. Tunbridge, L. (2010). *The Song Cycle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. (Cambridge Introductions of Music) [in English].

УДК 780.646.3:001.8

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-22>**Бай Бовень**

ORCID: 0000-0002-1804-0970

аспірантка кафедри теорії музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

1136842521@qq.com

## МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ВАЛТОРНОВОГО МИСТЕЦТВА

**Мета роботи** — визначити методологічні аспекти дослідження валторнового мистецтва. Дослідження валторнового мистецтва є важливим для розуміння як технічних аспектів гри на інструменті, так і творчих підходів до інтерпретації музики. Однак, методологія дослідження цього мистецтва є доволі специфічною і вимагає поєднання різних наукових підходів, від історико-теоретичного аналізу до акустичних та педагогічних досліджень. Актуальність запропонованої теми зумовлена необхідністю обґрунтування методології дослідження валторнового мистецтва з урахуванням досягнень сучасного музикознавства. **Методологія дослідження** спирається системний, структурно-функціональний та компаративний методи. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні шляхів дослідження валторнового мистецтва. В статті підкреслюється значення розуміння історії валторни, особливостей техніки гри. Серед технічних аспектів гри на валторні виокремлено дихання, позицію рук, використання мундштука. У **висновках** зазначається, що перспективи розвитку валторнового мистецтва включають не лише вдосконалення техніки виконання та педагогічних методик, але й розширення репертуару інструмента та інтеграцію його в новітні музичні напрямки. Дослідження валторнового мистецтва є багатограним і потребує використання різних методологічних підходів, від акустичних досліджень до аналізу творчості композиторів. Інструментальний, педагогічний та інтерпретаційний аспекти гри на валторні залишаються актуальними напрямками для наукових пошуків, що дозволяє краще розуміти і розвивати це унікальне мистецтво. Вивчення валторнового мистецтва як окремої галузі музикознавства є надзвичайно важливим і необхідним кроком для подальшого розвитку не лише практичного виконання, але й теоретичного осмислення цього інструменту в умовах сучасної музичної культури. Основні методологічні підходи до дослідження валторнового мистецтва зосереджуються на техніці гри, педагогічних аспектах, інтерпретації та аналізу

репертуару, а також акустичних та психологічних аспектів гри на валторні. Перспективи розвитку валторнового мистецтва включають не лише вдосконалення техніки виконання та педагогічних методик, але й розширення репертуару інструмента та інтеграцію його в новітні музичні напрямки.

**Ключові слова:** валторна, валторнове мистецтво, методологія, мідні інструменти, репертуар, техніка гри.

*Bai Bowen, Postgraduate Student at the Department of Music Theory Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky*

#### **Methodology of researching horn art**

The study of horn art is important for understanding both the technical aspects of playing the instrument and creative approaches to interpreting music. However, the methodology for studying this art is quite specific and requires a combination of different scientific approaches, from historical and theoretical analysis to acoustic and pedagogical research. The relevance of the proposed topic is due to the need to substantiate the methodology for studying horn art, taking into account the achievements of modern musicology. **The research objective** is to determine the methodological aspects of studying horn art. **The methodology** is based on systemic, structural-functional and comparative methods. **The scientific novelty** lies in substantiating the ways of studying horn art. The article emphasizes the importance of understanding the history of the horn, the features of the playing technique. Among the technical aspects of playing the horn, breathing, hand position, and the use of the mouthpiece are highlighted. **The conclusions** state that the prospects for the development of French horn art include not only the improvement of performance techniques and pedagogical methods, but also the expansion of the instrument's repertoire and its integration into the latest musical trends. The study of horn art is multifaceted and requires the use of various methodological approaches, from acoustic studies to the analysis of composers' work. The instrumental, pedagogical and interpretative aspects of playing the horn remain relevant areas for scientific research, which allows us to better understand and develop this unique art. The study of horn art as a separate branch of musicology is an extremely important and necessary step for the further development of not only practical performance, but also theoretical understanding of this instrument in the conditions of modern musical culture. The main methodological approaches to the study of horn art focus on playing technique, pedagogical aspects, interpretation and analysis of the repertoire, as well as acoustic and psychological aspects of playing the horn. The prospects for the development of horn art include not only improving performance technique and pedagogical methods, but also expanding the instrument's repertoire and integrating it into the latest musical trends.

**Key words:** French horn, French horn art, methodology, brass instruments, repertoire, playing technique.

**Актуальність теми дослідження.** Валторна – це один з найскладніших та найвиразніших інструментів у складі орке-



стру та камерного ансамблю. Її здатність передавати широкий спектр емоцій, різноманітність звукових ефектів та технічні особливості гри ставлять її в особливу категорію серед духових інструментів. Дослідження валторнового мистецтва є важливим для розуміння як технічних аспектів гри на інструменті, так і творчих підходів до інтерпретації музики. Однак, методологія дослідження цього мистецтва є доволі специфічною і вимагає поєднання різних наукових підходів, від історико-теоретичного аналізу до акустичних та педагогічних досліджень. Актуальність дослідження валторнового мистецтва обумовлена кількома важливими чинниками. По-перше, в умовах сучасного музикознавства необхідно звернути увагу на специфіку техніки гри та звукоутворення валторни, оскільки це дає можливість не лише розширити наші уявлення про акустику духових інструментів, але й підвищити ефективність навчання та вдосконалення гри на цьому інструменті. Багато аспектів, які стосуються звукової інтерпретації, специфіки використання мундштука та ручних технік, потребують детального наукового осмислення.

По-друге, значна увага до валторнового мистецтва є необхідною в контексті сучасного репертуару. У той час, як багато оркестрових інструментів отримали ширше застосування в новітніх жанрах та експериментальних формах музики, валторна залишається в більшості випадків вірною традиціям класичних ансамблів. Однак наявність численних сольних концертів, а також композицій для камерних ансамблів, створює нові виклики для виконавців, композиторів та педагогів. Відповідно, виникає потреба у систематизації методів інтерпретації, техніки гри та інновацій в репертуарі для валторни.

По-третє, проблема методології дослідження валторнового мистецтва полягає в тому, що на даний час існує відсутність єдиного підходу до теоретичного та практичного вивчення цього інструмента, що ускладнює підготовку висококваліфікованих фахівців у галузі виконання та викладання гри на валторні. Більшість наукових робіт зосереджена на техніці гри на валторні або історії її розвитку, тоді як комплексні дослідження, які б поєднували ці аспекти з педагогічними, акустичними та інтерпрета-

ційними складовими, є доволі рідкісними. Отже, актуальність запропонованої теми зумовлена необхідністю обґрунтування методології дослідження валторнового мистецтва з урахуванням досягнень сучасного музикознавства.

**Мета статті** – визначити методологічні аспекти дослідження валторнового мистецтва.

**Наукова новизна** дослідження полягає в обґрунтуванні аспектів дослідження валторнового мистецтва.

Для дослідження обраної теми використовуються наступні **методи аналізу**: системний, структурно-функціональний, компаративний.

**Виклад основного матеріалу.** Історія валторни налічує понад тисячу років. Перші згадки про інструменти, схожі на валторну, датуються епохою античності, коли використовувались природні роги тварин, що використовувались для комунікації. У Середньовіччі валторна здобула популярність у середовищі мисливців і військових. Протягом Ренесансу та Бароко інструмент значно вдосконалювався, переходячи до більш складних конструкцій з металевими трубами і клапанами, що дозволяли розширити його технічні можливості. У XIX столітті завдяки винайденню клапанної системи валторна стала важливим інструментом у складі симфонічних оркестрів. Це дозволило розширити її діапазон і виразові можливості. Валторна також стала популярною в якості сольного інструмента, що сприяло розвитку численних концертних творів.

Вивчення натуральної валторни та музики, написаної для неї, вписується у широке коло музикознавчих досліджень, присвячених духовим інструментам. На даний час музикознавцями та виконавцями – як зарубіжними, так і вітчизняними – зроблено значну роботу, що дозволяє простежити магістральний шлях еволюції натуральної валторни, розвитку техніки гри на ній, використання в композиторській творчості різних епох. Спеціальна бібліографія з валторни до 1970 року зібрана в Бібліографічному покажчику Б. Брашля та Бібліографічному довіднику з мідних інструментів М. Фасмана, які складають основу будь-якого дослідження цього інструменту та його репертуару.

У вивченні натуральної валторни можна назвати кілька напрямів. Перше – музикознавчі роботи у жанрі оглядів та путівників, що присвячені розвитку валторни, її історії. Найважливішими з них є монографії дослідника і колекціонера історичних і сучасних інструментів Р. Морлі-Пегга (1973), праця дослідника Дж. Хамфрі (2000), професора класу валторни Ліонської консерваторії М. Гарсена-Мару (2006). У них накопичено дуже ґрунтовний фактологічний матеріал, що створює основу для досліджень різного роду, в тому числі і музики XVII–XVIII ст., створеної для натуральної валторни. До них примикають дослідження, присвячені конструктивним особливостям валторни та висвітлює проблеми реконструкції старовинних інструментів, наприклад, праці Р. Гарднера. Зарубіжними та вітчизняними дослідниками випущено низку монографій про валторну, серед яких роботи, які вже стали хрестоматійними – «Мистецтво гри на валторні» Ф. Фаркаса, монографія «Валторна» видатного німецького валторніста і музикознавця К. Янецького. Це знані валторністи свого часу, які грали в кращих оркестрах світу, а також присвятили вивченню валторни все своє життя. У цих монографіях розглядаються як її історія походження, так і основи методики гри на натуральній та сучасній валторнах. Роботи цих музикантів-дослідників є найціннішим внеском у досвід методики гри, а також у вивчення історії інструмента.

Другий напрямок – це розгляд не лише технічних та конструктивних, але й виконавських проблем. Найбільш ґрунтовними працями такого роду можна вважати книги Г. Фітцпатрика «Валторна та валторнове виконавство в австро-чеській традиції з 1680 по 1830 рр.» та Ю. Усова, автора книг «Історія вітчизняного виконавства на духових інструментах» та «Історія закордонного виконавства на духових інструментах». Світове валторнове виконавське мистецтво постає сьогодні як результат діяльності багатьох поколінь виконавців-духовиків і педагогів, як результат історії з формою прояву, що безперервно змінюється з часом, а також як результат світовідчуття і естетики музично-художнього сприйняття. У процесі розвитку ця виконавська культура змінювала свій стилістичний та естетичний фон, особливо на стику різних культурних епох.

Третій напрямок представляють роботи, в яких акцентовано увагу на історико-стильових особливостях валторнової музики. Це насамперед монографія В. Березіна «Духові інструменти в музичній культурі класицизму» (2000). В ній докладно проаналізовано духову інструментальну культуру періоду класицизму, а також опубліковано відомості про виконавців, розглядаються питання формування класичного оркестру, проблеми інструментувань творів даної епохи, трактування інструментів, у тому числі і натуральної. Монографія Л. Беленова «Валторна в музиці бароко та класицизму» (2004) висвітлює використання та трактування натуральної валторни в оркестрових партитурах композиторів епохи Бароко та віденських класиків. При вивченні проблем інструментознавства та інструментування у нагоді – праці К. Закса, Р. Модра, А. Байнеса, А. Карса. Також варто відзначити «Основи оркестровки» М. Римського-Корсакова (1913), значна праця, заснована на особистому досвіді композитора, що розповідає про художні та технічні можливості духових інструментів, а також можливості гри на натуральній валторні; працю І. Барсової «Нариси з історії партитурної нотації» (1997) та одна з останніх робіт – монографія В. Кожухаря «Інструментознавство» (2009).

У XIX столітті завдяки винайденню клапанної системи валторна стала важливим інструментом у складі симфонічних оркестрів. Це дозволило розширити її діапазон і виразові можливості. Валторна також стала популярною в якості сольного інструмента, що сприяло розвитку численних концертних творів.

У низці праць досліджуються твори для валторни, написані в певних жанрах. Приміром, у статті І. Палійчука окреслено історичні віхи еволюції концерту для валторни в українському музичному мистецтві, шляхи формування та розвитку по'язані з іменами В. Гомоляки, Л. Колодуба, Є. Станковича, Л. Думи та ін. У роботі також проаналізовано вершинні взірці жанру валторнового концерту з оркестром українських авторів та запропоновано його типологію.

Видання Книги рекордів Гіннеса 1977 року назвало валторну найскладнішим інструментом в оркестрі (іншим, мабуть,

є гобой), тому що висота відтворюваних нот контролюється не лише перетисканням клапанів, але, як і в інших мідних духових інструментах, зміною форми губ і рота (чим вища нота, тим важче на ній грати – і діапазон валторни значно зростає).

Гра на валторні є складним мистецтвом, що потребує високого рівня технічної майстерності та знання акустичних особливостей інструмента. Техніка гри на валторні має свої особливості. Для досягнення правильного звукоутворення важливою є не лише техніка дихання, а й володіння унікальними прийомами гри, такими як застосування різних варіацій звукових коливань через використання мундштука. *Технічні аспекти* гри на валторні включають:

- **дихання** – правильне дихання є основою техніки гри на валторні. Музикант повинен мати здатність контролювати своє дихання, використовувати діафрагму для вибудування потужного та чистого звуку;

- **позиції рук** – під час гри на валторні руки використовуються як для затискання клапанів, так і для коригування звучання через чашку інструмента;

- **використання мундштука** – мундштук є основним елементом, який визначає акустичні властивості інструмента. Позиція губ та спосіб втягування повітря через мундштук є важливими аспектами гри.

Дослідження валторного мистецтва вимагає комплексного підходу, який об'єднує різні методи, а саме:

- **аналіз партитур та репертуару** – вивчення класичних та сучасних творів для валторни дозволяє зрозуміти не тільки технічні, але й музичні можливості інструмента. Особлива увага приділяється роботі з партіями валторни в симфонічних творах;

- **акустичні дослідження** – використання технічних засобів для аналізу звучання валторни дозволяє визначити, як зміни в конструкції інструмента чи прийоми виконання впливають на його звучання;

- **інтерв'ю з музикантами-валторністами** – оскільки вивчення валторного мистецтва включає не тільки технічні питання, а й емоційну складову, важливо проводити інтерв'ю з

виконавцями та педагогами, щоб зібрати суб'єктивні думки про особливості інтерпретації музики для валторни.

Насьогодні валторнове мистецтво є досить значним пластом музично-виконавської творчості, що відрізняється різноманітністю форм інструментальної практики, своєрідністю стилістики та естетики гри. Валторнові школи (американська, європейська, японська, українська, китайська) – самобутні творчі явища, витоки якого лежать у традиціях сольної, оркестрово-ансамблевої практики музикантів минулого та сьогодення.

Зараз у сфері виконавства на валторні продовжується процес накопичення практичного досвіду, збагачення репертуару та науково-методичного потенціалу, що дозволяє констатувати про прогресивність впливу цього ходу розвитку на виховання нової генерації валторністів. Немає сумніву в тому, що продуктивність даного процесу не може обійтися без подальшого комплексного виявлення та аналізу закономірностей у галузі теорії та практики гри на валторні, без визначення змістовності виразних можливостей інструменту, стилістики та інтерпретації валторнової музики. І тут особливе місце має належати серйозному вивченню як найкращих художніх зразків валторнової літератури різних епох, які пройшли випробування часом та посіли гідне місце у репертуарному доробку виконавців-валторністів, так і новітніх творів.

Як відомо, валторна має важливу роль у складі оркестру. Вона виконує функцію як підтримки, так і виразного сольного інструменту, доповнюючи звучання оркестру і створюючи яскраві темброві ефекти. Особливо важливими є твори, в яких валторна входить до складу групи духових інструментів або виконує сольні партії. Одним із класичних прикладів є використання валторни в творах Л. ван Бетховена, де вона активно взаємодіє з іншими інструментами. Партії валторни у його симфоніях часто мають драматичний або ліричний характер, що дозволяє інструменту виражати найрізноманітніші емоції.

У камерній музиці валторна здобула особливу популярність. В музичних творах для тріо, квартетів та інших малих ансамблів валторна взаємодіє з тембрами інших інструментів. Це

створює оригінальні фактурні рішення, де її тембр може бути як основним, так і підтримуючим. Особливої уваги заслуговує творчість Ріхарда Штрауса, який написав багато творів для камерних ансамблів за участю валторни. Сучасні композитори також активно використовують валторну в своїх камерних творах, експериментуючи з її тембром і виразовими можливостями.

Репертуар для мідних духових інструментів вражає своїм розмаїттям – від мініатюри до творів великої форми. Серед розгорнутого жанрового репертуару для названої групи духових інструментів домінантою стає концерт, який пройшов тривалий історико-еволюційний шлях. Право називатись сольним інструментом валторна здобула лише у XVIII столітті. Авторами перших валторнових концертів були Й. Бах, А. Вівальді, Г. Гендель та Г. Телеман. Однак першою вершиною репертуару в жанрі концерту для натуральної валторни стали твори Й. Гайдна та В. Моцарта. Еволюційний процес концерту для валторни тісно пов'язаний із вдосконаленням її конструкції. Так, із винаходом хроматичних інструментів розпочався якісно новий етап використання композиторами валторни як соліста. Її віртуозні та виразові можливості з надзвичайною щедрістю розкриваються у валторнових концертних творах композиторів-романтиків – К. Вебера, Р. Шумана та Р. Штрауса.

Педагогіка гри на валторні є важливою складовою дослідження валторнового мистецтва. Це:

– **індивідуальні заняття** – для кожного студента необхідно розробляти індивідуальну програму навчання, враховуючи його технічні можливості та музичний смак;

– **групові заняття та ансамблі** – виконання в ансамблях дозволяє розвивати навички слухання і взаємодії з іншими музикантами.

Основним завданням є розвиток технічних навичок і вдосконалення музичної інтерпретації. Підходи до викладання можуть варіюватися від класичних методик до сучасних інноваційних підходів. Результати методичних напрацювань видатних валторністів, педагогів щодо вдосконалення виконавської техніки відбилися не тільки у розробці методичних посібників, а й у

створенні окремих виконавських шкіл. Як зазначає Є. Чуріков, «... для того, щоб відповідати категорії «виконавська школа», інструментальне виконавство повинно володіти певними ознаками, які об'єднані в цілісну систему, а саме:

- єдність основних художніх і технологічних принципів виконання;

- групою музикантів-учнів або послідовників відомого виконавця, що об'єднані спільністю творчих принципів і художньої манери виконання;

- високим рівнем виконавчої майстерності послідовників даної школи; серійністю високих результатів;

- єдністю та наслідуваністю методів навчання на інструменті;

- групою педагогів, що притримуються єдиної системи цілей, завдань та методів навчання [5, с. 227]».

Сучасні тенденції у виконанні музики на валторні зумовлені технологічними інноваціями та змінами в музичних уподобаннях. Використання нових матеріалів для виготовлення інструментів, вдосконалення технік гри та нові підходи до інтерпретації класичних творів відкривають нові горизонти для валторнового мистецтва. Також важливо зазначити, що сучасні виконавці активно використовують електронні засоби для модифікації звуку валторни, що відкриває нові можливості для експериментування з тембром.

Дослідження валторнового мистецтва включає і психологічні аспекти гри на інструменті. Психологічна підготовка є важливою частиною виконавської діяльності, тому викладачі валторни часто працюють над розвитком емоційної стійкості своїх учнів. Гра на валторні вимагає не лише фізичних зусиль, але й психологічної концентрації. Музикант повинен контролювати свої емоції, щоб не допустити стресу чи перенапруження, яке може вплинути на якість виконання.

Акустичні дослідження валторни дають змогу краще зрозуміти механізм її звуковидобування та вдосконалювати конструкцію інструмента для досягнення більш чіткого і багатого звучання. Нові технології дозволяють створювати більш точні моделі інструментів, які оптимізують акустичні властивості.



Існує кілька проблем, пов'язаних з дослідженням валторнового мистецтва. По-перше, відсутність доступу до старовинних партитур і інструментів ускладнює дослідження історії інструмента. По-друге, недостатньо єдиного підходу до педагогічних методів.

**Висновки.** Дослідження валторнового мистецтва є багатогранним і потребує використання різних методологічних підходів, від акустичних досліджень до аналізу творчості композиторів. Інструментальний, педагогічний та інтерпретаційний аспекти гри на валторні залишаються актуальними напрямками для наукових пошуків, що дозволяє краще розуміти і розвивати це унікальне мистецтво. Вивчення валторнового мистецтва як окремої галузі музикознавства є надзвичайно важливим і необхідним кроком для подальшого розвитку не лише практичного виконання, але й теоретичного осмислення цього інструменту в умовах сучасної музичної культури. Основні методологічні підходи до дослідження валторнового мистецтва зосереджуються на техніці гри, педагогічних аспектах, інтерпретації та аналізу репертуару, а також акустичних та психологічних аспектів гри на валторні. Перспективи розвитку валторнового мистецтва включають не лише вдосконалення техніки виконання та педагогічних методик, але й розширення репертуару інструмента та інтеграцію його в новітні музичні напрямки.

Серед **перспектив дослідження** вважаємо: 1) більш детальний розгляд найкращих художніх зразків валторнової літератури різних епох; 2) систематизацію представлених в даній статті аспектів дослідження валторнового мистецтва, зокрема техніки гри, педагогічних аспектів, інтерпретації та аналізу репертуару, а також акустичних та психологічних основ гри на валторні.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Апатський В., Цюлюпа С. Духові інструменти в історичних шляхах свого розвитку. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України*: зб. матер. Всеукр. наук.-практ. конф. Рівне: Волинські обереги, 2007. Вип. 2. С. 6–13.
2. Громченко В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ–Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.

3. Палійчук І. Жанр валторнового концерту у творчості українських композиторів 70–90-х років ХХ століття. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 3. С. 79–84.
4. Рудчук Ю. Духова музика України (XVIII–XIX ст.): історико-музикознавче дослідження Київ, 2006. 228 с.
5. Чуріков Є. Феномен валторнового виконавства. *Київське музикознавство* : зб. статей. Київ, 2018. Вип. 57: Культурологія та мистецтвознавство. С. 225–231.
6. Чуріков Є. Еволюція виконавської техніки валторністів: історіографія питання. *Вісник Львівської національної академії мистецтв* : зб. наук. пр. Львів: Вид-во ЛНАМ, 2018. Вип. 36. С. 361–369.
7. Cars A. *History of Orchestration*. New York: Dover, 1964. 402 p.
8. Piston W. *Orchestration*. London: Victor Gollancz LTD, 1969, 477 p.

#### REFERENCES

1. Apatskyi, V., Tsyulyupa, S. (2007) Wind instruments in the historical paths of their development. *History of the formation and prospects for the development of wind music in the context of the national culture of Ukraine*: collection of materials of the All-Ukrainian scientific and practical conference. Rivne: Volynski oberegi., Issue 2. P. 6–13 [in Ukrainian].
2. Gromchenko, V. (2020) Wind solo in the European academic composer and performer's work of the 20th – early 21st centuries (development trends, specifics, systematics): monograph. Kyiv-Dnipro: LIRA, 304 p. [in Ukrainian].
3. Paliychuk, I. (2012) The genre of the horn concerto in the work of Ukrainian composers of the 70s-90s of the 20th century. *Scientific notes. Series: Art Studies*. No. 3. P. 79–84. [in Ukrainian].
4. Rudchuk, Yu. (2006) Wind music of Ukraine (XVIII–XIX centuries): historical and musicological research Kyiv, 228 p. [in Ukrainian].
5. Churikov, E. (2018) The phenomenon of horn performance. *Kyiv musicology: collection of articles*. Kyiv, Issue 57: Culturology and art history. P. 225–231 [in Ukrainian].
6. Churikov, E. (2018) The evolution of the performance technique of horn players: the historiography of the issue. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*: collection of scientific works. Lviv: Publishing House of the LNAM, Issue 36. P. 361–369 [in Ukrainian].
7. Cars, A. (1969) *History of Orchestration*. New York: Dover, 1964. 402 p. [in English].
8. Piston, W. (1969) *Orchestration*. London: Victor Gollancz LTD, 477 p. [in English].

УДК 871.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-23>*Хуа Цивей*

ORCID: 0009-0007-5451-9798

аспірант

*Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
506729386@qq.com*

## СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ

**Мета дослідження** – розкриття загальної картини феномену виконавської інтерпретації, її практичної та теоретичної складових, що безпосередньо впливають на її зміст та успішну реалізацію. В якості об'єкту нашого аналізу зазначимо теоретичні та практичні складові феномену сценічної інтерпретації вокального твору. У **методології дослідження** заявленої теми звертаємося до системного аналізу, принципу структурування отриманих даних, узагальнення виконавського, педагогічного та організаційного досвіду. Основний фокус нашого дослідження зосередився на висвітленні теоретичного базису основ та практичної складової виконавської інтерпретації, обґрунтуванні масиву її теоретичних та практичних складових, з урахуванням інноваційних засобів супроводження. **Науковою новизною** дослідження виступає виявлення, визначення та розкриття загальної системи елементів, що є теоретичним та практичним підґрунтям успішної сценічної інтерпретації вокального твору. **Висновки.** Структура та первісна база інтерпретації у виконавській діяльності вокаліста поєднує в собі два величезних компоненти: практику виступів перед аудиторією та її теоретичне підґрунтя. Акцентування уваги на структурі інтерпретації як творчого процесу та результату виконавської діяльності стало можливим завдяки аналізу матеріалів, присвячених виконавській діяльності, а також – їхній систематизації шляхом розкриття внутрішнього змісту та характерних ознак того чи іншого компонента явища. Усі ці компоненти, в свою чергу, створюють єдину масштабну та різнобічну структуру, що об'єднана поняттям «сценічна інтерпретація музичного твору». Теоретичне осмислення природи сценічної інтерпретації вокального твору передбачає наявність такого спектру галузей розгляду: історичний; методологічний; педагогічний; психологічний; стилістичний. Практична складова вибудовування сценічної інтерпретації вокального твору передбачає врахування таких компонентів: технологічний апарат; прийоми виконання; інструментарій; середовище виконання; режисерська складова; маркетингова складова. Відтворення

емоційного колориту, стиля певної епохи та певної композиторської або виконавської школи потребує безпосереднього та глибокого зв'язку з такими аспектами виконавської практики, як професійні прийоми та інструментарій виконання (у самому широкому розумінні).

**Ключові слова:** виконавська інтерпретація, теоретичні та практичні складові інтерпретації, сценічна інтерпретація вокального твору.

*Hua Qiwei, Postgraduate Student of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Stage interpretation of a musical work: theoretical and practical aspects**

**The purpose of the study** is to reveal the general picture of the phenomenon of performance interpretation, its practical and theoretical components, which directly affect its content and successful implementation. As the object of our analysis, we will note the theoretical and practical components of the phenomenon of stage interpretation of a vocal work. **In the research methodology** of the declared topic, we refer to the system analysis, the principle of structuring the obtained data, generalization of executive, pedagogical and organizational experience. The main focus of our research was focused on highlighting the theoretical basis of the foundations and practical component of performing interpretation, substantiating the array of its theoretical and practical components, taking into account innovative means of support. **The scientific novelty** of the research is the identification, definition and disclosure of the general system of elements, which is the theoretical and practical basis of a successful stage interpretation of a vocal work. **Conclusions.** The structure and initial basis of interpretation in the performance of a vocalist combines two huge components: the practice of performing in front of an audience and its theoretical basis. Focusing attention on the structure of interpretation as a creative process and the result of executive activity became possible thanks to the analysis of materials, dedicated to executive activity, as well as their systematization by revealing the internal content and characteristic features of one or another component of the phenomenon. All these components, in turn, create a single large-scale and versatile structure united by the concept of «stage interpretation of a musical work». A theoretical understanding of the nature of the stage interpretation of a vocal work implies the presence of such a spectrum of fields of consideration: historical; methodological; pedagogical; psychological; stylistic. The practical component of building a stage interpretation of a vocal piece involves taking into account the following components: technological apparatus; performance techniques; tool kit; execution environment; directing component; marketing component. Identifying the emotional coloring, style of the singer and the composer's era or performing school requires direct and deep knowledge of such aspects of performing practice as professional techniques and performance instruments.

**Key words:** executive interpretation, theoretical and practical components of interpretation, stage interpretation of a vocal piece.

**Актуальність дослідження.** Музичне виконавство, як живий феномен, надає дуже широкий матеріал для наукових

досліджень, що присвячені базисним питанням, які стосуються внутрішніх та зовнішніх чинників феномену сценічного музикування – музичної інтерпретації. Ці питання стосуються безпосередньо різних граней артистичної діяльності: художньої, технологічної, смислової, психологічної тощо. Оскільки сценічна творчість явище гнучке та досить мобільне, воно передбачає невичерпну палітру відгуків на те, що відбувається у реальності. Саме тому проблема поглибленого аналізу основ виконавської інтерпретації, як теоретичних, так й практичних, продовжує залишатися провідною темою для музикознавчих досліджень. Саме цим зумовлено вибір теми.

**Мета дослідження** – розкриття загальної картини феномену виконавської інтерпретації, її практичної та теоретичної складових, що безпосередньо впливають на її зміст та успішну реалізацію. В якості об'єкту нашого аналізу зазначимо теоретичні та практичні складові феномену сценічної інтерпретації вокального твору.

**Науковою новизною** дослідження виступає виявлення, визначення та розкриття загальної системи елементів, що є теоретичним та практичним підґрунтям успішної сценічної інтерпретації вокального твору. **Практичне значення** роботи полягає у виявленні та структуруванні складових процесу інтерпретації вокального твору у виконавській діяльності, виявленні та обґрунтуванні інформативно-комунікативних технологій та маркетингової складової сценічної інтерпретації.

**Викладення основного матеріалу.** Для вивчення об'ємної картини-панорами процесу інтерпретації у виконавській діяльності необхідне глибоке базисне розуміння принципів, що формують її як цілісну систему, розкриття та засвоєння цих принципів. Двома базисними стовпами-блоками явища виконавської інтерпретації, як феномену творчої діяльності, виступають, на нашу думку, її теоретична та практична складові. Саме через теорію та практику можливо розкрити механізм формування та реалізації творчої роботи виконавця та її прикінцевого результату – сценічної інтерпретації музичного твору.

Найціннішою базою наукових досліджень у галузі музикознавства є історія концертних виступів музикантів на сценічних майданчиках у програмах різножанрової спрямованості. В свою чергу, результати цих спостережень слугують підґрунтям для висновків та гіпотез, що сприяють розумінню прогресу та

модернізації концертного виступу як особливої складової творчого процесу. Теоретична орієнтація та практичні надбання надають музикантам великої допомоги у розумінні алгоритмів виконавського мистецтва та закономірностей успішності інтерпретації у концертному виконанні.

У теперішній час виконавська культура в цілому, як й майстерність виконавця-музиканта, представляє собою інтегровану професійно-особистісну сферу. Саме в цій інтегрованій сфері й формується благодатне підґрунтя для реалізації артистичних навичок, їх розвитку та удосконалення до самого високого рівня, надбання блискучої виконавської компетентності, а відповідно – якісної інтерпретації музичного продукту у сценічному виконанні.

Усі ці аспекти дозволяють сформувати у музикантів-виконавців глибоко художній підхід до опанування змісту творів та вибудовування їхнього інтерпретаційного контенту, що сприяє професійному та особистісно-творчому зростанню артиста.

Виконавська діяльність та, вужче – процес сценічної інтерпретації музичного твору, представляє собою особливе явище, що має складну внутрішню структуру. Приклад такої структури пропонує А. Михайлюк, відокремлюючи певні компоненти, а саме: мотиваційно-потребовий; когнітивно-інформаційний; операційно-технологічний; творчо-діяльнісний [3]. Усі перераховані вище аспекти отримують свою реалізацію в умовах поєднання міцної науково-теоретичної бази знань у галузі музикального виконавства, та, безпосередньо, практики концертного музикування, у процесі якої відбувається удосконалення виконавської майстерності.

Також теоретичну та практичну складові базису сценічної інтерпретації музичного твору поєднує єдина концепція, яка передбачає, з одного боку інтенсифікацію національного, загально-гуманістичного та загально-культурного у свідомості виконавця; а з іншого боку працює на розкриття глибини творчої індивідуальності, яка відображується в оригінальності інтерпретаційного мислення музикантів [3].

Особливу увагу слід звернути на створення гармонічної єдності у процесі розвитку емоційного та когнітивного аспектів професійного формування особистості майбутніх музикантів-виконавців. Саме така єдність, наприкінці, забезпечує високоякісний рівень інтерпретації музичного твору, у відповідності з його художньо-етичним контентом [2]. До того ж, сценічна інтерпре-

тація, як об'ємний та різнобічний вид діяльності, передбачає присутність таких компонентів, як інтегрованість даної сфери у життя соціуму, а також нероздільний глибокий зв'язок з іншими галузями та напрямками суспільної свідомості та практики (йдеться про принцип міждисциплінарних зв'язків) [1].

Таким чином, сценічна інтерпретація музичного твору отримує визначення та характеристик особливого творчо-діяльницького феномену, який збуджує надати цілісну та упоряджену картину свого змісту та своїх засобів реалізації у добу різних епох, а також у рамках різних національних та стилістичних шкіл.

Проблема дослідження теоретичних та практичних основ сценічної інтерпретації музичного твору представляється величезним, об'ємним та багатогранним явищем як у самому практичному мистецтві музикування, так й у загально-науковому вираженні – музикознавстві. Кожна із сторін даної сфери, як теоретична, так й практична, у свою чергу, має в собі певні категорії, які, у свою чергу, наприкінці складають цілісну систему з обох сторін. Визначаючи категорії, що входять в «апарат» теоретичних та практичних аспектів процесу сценічної інтерпретації, дослідники отримують можливість широкого та всебічного вивчення даного феномену.

Наприклад, при розгляді історичного шляху «підвищеної» уваги до інтерпретації у музичному мистецтві, виявляється очевидною цілісна картина формування, ускладнення, оновлення та збагачення даного явища. Водночас, проявляються першоджерела цього феномену, що стали чинником многогранного та значного рівня інтерпретаційної майстерності на сучасному етапі, а поряд з цим – еволюційно зумовлена послідовність виникнення певних прийомів концертної інтерпретації, в тому числі й інноваційних.

Вивчення методологічної бази інтерпретативної діяльності надає можливість усвідомити та осмислити значення того чи іншого принципу виконання; тієї чи іншої манери; визначити смислову та етичну спрямованість творчого продукту; усвідомити чинники, що мають вплив на результати творчої діяльності. Таким чином, у загальному та практичному розумінні відчувати художню, стилістичну, епохальну та логічну зумовленість феномену сценічної інтерпретації.

Так, виведення та визначення категорій, що складають теоретичну та практичну основи сценічної інтерпретації, сприяє роз-

криттю та опануванню даної сфери, у всьому її об'ємі та багатогранності. Комплекс таких значних елементів, що створюють цілісну систему реалізації музичного твору у сценічному виконанні, перетворює арт-проект (як «збиральний» образ творчого виступу) на багатовекторний феномен, який здатен впливати на різні галузі суспільної свідомості та життя соціуму в цілому. Як заявлено, спробуємо розрізнити та зазначити два великі блоки компонентів, що визначають якість та рівень сценічної інтерпретації вокального твору.

У **Таблиці 1** представлено провідні компоненти теоретичного блоку факторів, що впливають на рівень сценічної інтерпретації.

Таблиця 1

| <b>Назва компоненту</b> | <b>Характеристика змісту компоненту та його значення</b>  |
|-------------------------|---|
| Історичний аспект       | Набуття, збереження та передача досвіду виконавської діяльності. Історичне розуміння твору як цілісного явища, що відповідає жанрово-стильовим та суспільно затребуваним критеріям епохи створення.   |
| Методологічний аспект   | Аналітичний підхід до проблеми виявлення та відбору найбільш оптимальних засобів та прийомів для втілення образно-сміслового наповнення музичного твору та переконливого технічного виконання. Свідоме розділення етапів опанування музичного матеріалу та його сценічного відтворення, розуміння особливостей кожного етапу, вміння керувати іманентними процесами на кожному етапі. |
| Педагогічний аспект     | База для формування інтерпретаційної майстерності. Свідомий процес набуття та накопичення необхідних для виконавця технічних прийомів, навичок та засобів реалізації музичного образу на сцені.   |
| Психологічний аспект    | Продуктивна взаємодія артиста та музичного твору: відчуття жанрово-стилістичної належності твору; розкриття, в тому числі на рівні чуття, образної семантики музичного матеріалу; адаптація теми та стилістики твору до особливостей свого темпераменту та свого сценічного амплуа.   |
| Стилістичний аспект     | Відображення традицій певної творчої школи, епохи, національних особливостей. Усвідомлення жанрово-стильової складової музичного матеріалу. Розуміння змістовної та смислової сутності твору та його сумісність із загальною тематикою арт-проекту, в тому числі, враховуючи умови його реалізації.   |



У **Таблиці 2** проілюстровано компоненти практичної основи сценічної інтерпретації. Кожен з компонентів виконує свою функцію у формуванні цілісної системи концепції виконання музичного твору.

Таблиця 2

| Назва компоненту      | Характеристика змісту компоненту та його значення  |
|-----------------------|--|
| Технологічний апарат  | Природні дані, психофізіологічні та м'язово-моторні здібності. Набуття певного рівня навичок професійного спрямування.   |
| Прийоми виконання     | «Фонд» практичних варіантів інтерпретації. Знання спеціалізованих прийомів/систем прийомів для виконання певних художніх та технологічних завдань, що передбачає глибинне розкриття авторської думки та, одночасно, переконливе втілення матеріалу артистом, відповідно до особистісних установок та провідних творчих задумів. Прийоми виконання розрізняються та трансформуються відповідно до епохи, традицій певної виконавської школи, індивідуального композиторського стилю автора твору. |
| Інструментарій        | Вокально-технічна та акторська база, що забезпечує технологічну реалізацію інтерпретативного потенціалу: тембральні можливості співака, артикуляційна та нюансова гнучкість, жанрово-стильова обізнаність, загальний інтелектуальний рівень, психофізіологічні можливості щодо витривалості творчого апарату, орієнтація у виконавських методах і технологіях (в тому числі – акторських).   |
| Середовище виконання  | Просторово-акустичні характеристики приміщення, інформативно-комунікативні технології супроводу: звукова апаратура, відео, світло, кольорова палітра, dress-cod виконавця  |
| Режисерська складова  | Тема та програма виступу, з урахуванням драматургічного будівництва загального творчого заходу/сміслового рішення ролі-образу у виставі (будь-якого музично-сценічного жанру); сценографія творчого продукту; акторська та пластична концепції.  |
| Маркетингова складова | Чітка адресація творчого продукту, з урахуванням соціального середовища, освітнього та загально-культурного рівня публіки, вікових характеристик глядацької аудиторії, національної складової у процесі сприйняття того чи іншого музичного продукту.  |

Для практичної складової сценічної інтерпретації музичного твору необхідно є наявність певного рівня технічного оснащення творчого апарату артиста та наявність умов для його

подальшого розвитку та зростання. Апарат виконавця – це база, на основі якої «включаються» у процес наступні аспекти, що запропоновані. Наприклад, на базі якостей апарату виконавця формуються професійні виконавські прийоми, як у технології співу, так й у прийомах опанування смислової складової вокального твору та виконавських сценічних навичок.

Виконавські прийоми є вельми багатогранною та мобільною сферою професійного поля. З одного боку – вони базуються та набувають професіонального рівня через усталені принципи та методики, а з іншого – набувають нових якостей, наслідуючи оновлення музичної мови, музичного фонду, та, у певному сенсі, стають віддзеркаленням своєї суспільної епохи.

Одним з провідних елементів практики виконавства на сцені є інструментарій. Даний аспект передбачає багату палітру варіативності, починаючи з тембрального забарвлення голосу, артикуляції та нюансування, інших технологічних голосових та мовленнєвих засобів тощо та, закінчуючи вміннями психологічного (акторського) спрямування – володіння своїм психологічним апаратом, акторськими алгоритмами. Також, у сучасних умовах, на ринку творчої праці набуває ваги пластична компетентність вокаліста. До того ж, високим коефіцієнтом конкурентної переваги для вокаліста вважається сукупність вмінь, які раніш висувалися лише для професійних акторів (йдеться про сукупність вокальних, акторських та пластичних вмінь), оминаючи артистів-вокалістів (оперної та камерної спеціалізації). До речі, стосовно вокальної спеціалізації, інструментарій вокаліста має дуже «особистісні» характеристики – починаючи від будови голосового апарату, та закінчуючи психологічними особливостями, типом нервової діяльності та належністю до певного амплуа (як у сенсі тембру-амплуа, так й у визначенні сценічного темпераменту).

Не менше значення для реалізації артистичного проекту має середовище – акустичний простір, в якому він транслюється глядачеві. Саме воно забезпечує той акустичний та енергетичний фон, який доповнює та значною мірою збагачує вплив музики на слухача.

Під режисерською складовою, що запропонована нами як один з аспектів практичної успішності сценічної інтерпретації вокального продукту, ми розуміємо не «режисерство» у його

загальному розумінні постановочного керівництва виставою. Йдеться про режисерську складову творчого апарату самого артиста, який повинен режисерські зауваження постановника вистави враховувати не як кінцевий висновок, а як керівництво до збудження та активної дії власного творчого апарату, який запропоновану постановочну концепцію, власне, й реалізує. А це передбачає «включення» у режисерсько-організаційну діяльність артиста по вибудовуванню ролі-образу значної ваги особистісного аспекту творчого професійного апарату артиста.

У розмаїтті теперішньої мистецької палітри, що зумовлює певний рівень конкуренції на ринку, неабиякого значення набуває маркетингова складова сценічної інтерпретації. Без урахування важливих факторів організації та успішної реалізації сценічного продукту, для виконавця стає неможливим вибудовувати інтерпретаційного контенту твору. Артист, на відміну від літератора та композитора, не може працювати «в стіл». Його професійна діяльність априорі передбачає реалізацію та втілення, які є не тільки кінцевим результатом творчості, але й виступають у ролі вагомого стимулу та мотивації творчості як технології створення «нового» продукту.

Слід зазначити, що між теоретичною та практичною сферами творчого акту – сценічної інтерпретації, існує, як єдність, так й межа, що складають специфіку кожної з них. Обидві сфери, що формують, власне, сценічну інтерпретацію музичного твору дзеркально відображують один одного: теорія інтерпретації – це атлас-путівник по найбільш яскравим досягненням музичного артистизму, практика інтерпретації – це реалізація основних висновків та гіпотез тієї галузі музикознавства, яка вивчає саме майстерність виконавця та його діяльну успішність. Найбільш оптимальним варіантом взаємодії цих двох галузей є принцип взаємного доповнення, взаємного збагачення та взаємного сприяння підйому виконавства на все вищі щаблі професіоналізму.

Фактори протиріччя між даними гранями творчого акту виникають тоді, коли одна чи декілька ланок основи, або усі одночасно перестають пізнавати та враховувати важливість змісту, характеристики та значущість компонентів іншої сфери. Наприклад, якщо у педагогічному аспекті формування сценічної інтерпретації не розглядається мета досконало познати самотвірний творчий апарат майбутнього артиста, та не ставиться таке

завдання, то не може відбутися процесу навчання як ефективної результативної дії.

У тому випадку, коли принципи інтерпретації, які є одною з провідних категорій практики виконавства, не стикаються з глибоким засвоєнням методологічного аспекту теоретичної складової цього процесу, підготовка до концертного виступу – репетиція та сам концертний виступ не можуть досягти бажаного ефекту, ані для артиста, ані для глядацької аудиторії.

Також, нівелюванню яскравості у презентації композиції, поданні виконавцем музичного матеріалу призводить відсутність знання музикантом особистісної психологічної конституції, своєї системи емоційного сприйняття та алгоритмів відгуку на природу музичного твору.

Відтворення емоційного колориту, стиля певної епохи та певної композиторської або виконавської школи потребує безпосереднього та глибокого зв'язку з такими аспектами виконавської практики, як професійні прийоми та інструментарій виконання (у самому широкому розумінні). Інакше сутність твору, його ідея, його значущість та наповнення у контексті історії музичної культури залишаться нерозкритими.

**Висновки.** Теоретичне осмислення природи сценічної інтерпретації вокального твору передбачає наявність такого спектру галузей розгляду: історичний; методологічний; педагогічний; психологічний; стилістичний.

Практична складова вибудовування сценічної інтерпретації вокального твору передбачає врахування таких компонентів: технологічний апарат; прийоми виконання; інструментарій; середовище виконання; режисерська складова; маркетингова складова.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Дорбровольська Р. Реалізація інтеграції змісту професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до організації музично-естетичного простору закладів загальної середньої освіти шляхом впровадження міжпредметних зв'язків як педагогічної умови. *Освітній простір України*. К., 2019. Вип. 16. С. 70–78.

2. Линенко А.Ф., Ніколаї Г.Ю., Левицька І.М. Методичний супровід художньо-естетичного контенту виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. К., 2019. Вип. 27. С. 17–26.

3. Михалюк А. Концептуальні положення формування виконавської культури майбутніх педагогів-музикантів засобами українського фортепіанного мистецтва. *Освітологічний дискурс*. К., 2020. Вип. 2(29). С. 40–50. URL: <https://cutt.ly/4TmYlHz>

#### REFERENCES

1. Dobrovolska, R. (2019). An implementation of the integration of the content of professional training of future music teachers in the organization of the musical and aesthetic space of general secondary education institutions through the introduction of interdisciplinary links as a pedagogical condition. *Educational Space of Ukraine*, 16(16), 70–78.

2. Linenko, A., Nikolay, G., Levitskaya, I. (2019). Methodical support of artistic and aesthetic content of performance training of future teachers of music art. *Scientific Journal of National Pedagogical Dragomanov University*, 27, 17–26.

3. Mihalyuk, A. (2020). Conceptual provisions of the formation of the executive culture of future music teachers with the means of the Ukrainian fortopian. *Educological discourse*, 2(29), 40–50. URL: <https://cutt.ly/4TmYlHz>.

УДК 784.0 + 781.68 + 785.11

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-24>**Се Пенцзо**

ORCID: 0009-0007-0589-2123

аспірант

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
418063071@qq.com**«СИМФОНІЧНА ПІСНЯ» В ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ  
ГУСТАВА МАЛЕРА**

**Мета статті:** виявлення формальних та образно-змістовних особливостей камерно-вокальних творів Густава Малера, які виявляють жанрові риси «симфонічної пісні». **Методологічні підстави:** понятійний аналіз категорій «жанру» і «симфонізму», порівняльний аналіз суджень дослідників щодо жанру та стилю пісень Малера, композиційний та герменевтичний аналіз музично-поетичного тексту його камерно-вокальних творів. **Наукова новизна** полягає у встановленні жанрово-стильових особливостей творів Г. Малера для голосу з супроводом фортепіано, які визначаються як жанровий клас «симфонічної пісні», і які можуть послужити стильовим орієнтиром для виконавської інтерпретації. **Висновки.** Стверджується, що одним із чинників складності розуміння та втілення художньо-образного смислу малеровських творів є їх жанрово-стильова багатомірність і неоднозначність. У результаті вивчення літератури та аналізу музично-поетичних текстів творів Г. Малера для голосу в супроводі фортепіано були виявлені їх формальні та семантичні особливості, які дозволили їх узагальнити поняттям «симфонічна пісня». Даний термін має доповнити прийнятий в музикознавчій літературі вираз «оркестрова пісня» (*Orchesterlied*, *Orchestergesang*). Симфонічними піснями автор вважає вокальні твори, що відносяться до європейської традиції мистецької пісні (*Kunstlied*). Вокальна партія в творах цього жанрового різновиду супроводжується звучанням оркестру або фортепіано. При цьому фортепіано трактується як інструмент, здатний до моделювання багатошарової політембральної оркестрової фактури. Вокальна партія симфонічних пісень виявляє ознаки не тільки «первинного» для цього жанру кантиленного стилю, але часто також ознаки стилів оперної арії, речитативу, драматичної сцени. Головними ознаками музичної форми симфонічних пісень є: висока щільність інтонаційних подій, насиченість тексту контрастними тематичними елементами; домінування принципу розробки і варіантного розвитку тематичного матеріалу над принципами експонування і повторення; звернення до принципу сонатної композиції;

використання монотематичної техніки композиції. Внаслідок подібної організації музичної форми, камерно-вокальний твір набуває масштабності, змістовної глибини, динамічності, які музикознавці пов'язують з поняттями симфонія і симфонізм.

**Ключові слова:** виконавське мистецтво, інтерпретація, симфонічна пісня, оркестрова пісня, симфонізм, Г. Малер, жанр, стиль, герменевтичний аналіз.

*Xie Pengzuo, Postgraduate Student of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

### **“Symphonic Song” in the creative heritage of Gustav Mahler**

**Research objective.** The purpose of the article is to identify the formal and semantic properties of Gustav Mahler's chamber and vocal works, which allow us to characterize them in the genre sense as “symphonic songs”. The **methodological basis** of the work is the conceptual analysis of the categories of “genre” and “symphonism”, a comparative analysis of the judgments of researchers regarding the genre and style of Mahler's songs, a compositional and hermeneutic analysis of the musical and poetic text of his chamber and vocal works. **The scientific novelty** lies in establishing of the genre and stylistic features of G. Mahler's works for voice with piano accompaniment, which are defined as the genre class of “symphonic song”, and which can serve as a stylistic reference point for performing interpretation. **Conclusions.** It is argued that one of the factors of the complexity of understanding and embodying the artistic meaning of Mahler's works is their genre and stylistic multidimensionality and ambiguity. As a result of the study of literature and analysis of the G. Mahler's musical texts for voice accompanied by piano, their formal and semantic features were revealed, which allowed them to be generalized by the concept of “symphonic song”. This term should complement the term “orchestral song” (Orchesterlied, Orchestergesang) adopted in musicological literature. Author considers symphonic songs to be vocal works that belong to the European tradition of art song (Kunstlied). The vocal part in works of this genre variety is accompanied by the sound of an orchestra or piano. At the same time, the piano is interpreted as an instrument capable of modeling a multilayered polytimbral orchestral texture. The vocal part of symphonic songs reveals signs not only of the “primary” cantilena style for this genre, but often also signs of the styles of opera aria, recitative, and dramatic scene. The main features of the musical form of symphonic songs are: high density of intonation events, saturation of the text with contrasting thematic elements; dominance of the principle of development over the principles of exposition and repetition of thematic material; appeal to the principle of sonata composition; use of monothematic composition technique. As a result of such an organization of the musical form, the chamber-vocal work acquires depth of content, and dynamism, which musicologists associate with the concepts of symphony and symphonism.

**Key words:** performing arts, interpretation, symphonic song, orchestral song, symphonism, G. Mahler, genre, style, hermeneutic analysis.

**Актуальність теми дослідження.** Музика і творча постать Густава Малера протягом століття викликають великий інтерес професійних музикантів і маси любителів мистецтва по всьому світі. Цей інтерес набув швидкого зростання у другій половині ХХ сторіччя, і він не зменшується донині. У сучасному Китаї ім'я та твори геніального австрійського композитора стали добре відомими лише наприкінці минулого віку, переважно у зв'язку з твором «Das Lied von der Erde», тексти якого походять з китайської середньовічної поезії. Втім, концертний репертуар китайських вокалістів, а також академічні програми музичних закладів стали поповнюватися зразками пісенної творчості австрійського майстра. Відповідно цьому тренду кожного року зростає дослідницький інтерес музикознавців та викладачів музичних дисциплін до цієї музичної сфери. До музикознавчих студій долучаються і музиканти-виконавці. Вони особливо зацікавлені у дослідженнях естетики, поетики, принципів організації форми, семантичних властивостей, жанрово-стильових рис творів Малера, результати яких можуть сприяти їх успішній художній інтерпретації.

Жанр пісні займає у творчій спадщині Густава Малера таке ж важливе місце, як і його грандіозні симфонічні твори. Отже не дивно, що пісенній творчості Малера приділяється дуже велика увага музикантів-виконавців та дослідників. Практично у кожному дослідженні, що стосується особистості і творчості Малера, обов'язково під деяким кутом зору висвітлюються пісенні твори композитора або їх вплив на симфонічну музику композитора. Велика кількість досліджень присвячена саме пісням композитора. Зазначимо фундаментальні роботи Н. Danuser, G. Engel, A. Fauser, C. Floros, P. Frankie, E. Kravitt, C. Kuhn, Ch. Leitmeir, P. Revers E. Schmierer Українські дослідники – В. Алексєєв, І. Ботвінова, С. Винник, В. Вишинський, Л. Горелік, О. Корчова, Л. Неболюбова, О. Німилович, Е. Остер, А. Ставиченко, С. Щитова та ін. – також прийняли активну участь у розвитку музикознавчої малеріани. Свою долю в справу вивчення творчості Малера внесли й китайські вчені, такі як: Ху Хайпін, Цзян Пу-Ці, Жєн Їпін, Жєн Мен, Лу Жєньлун, Ло Юйхан, Ю Жуньян,



Ю Їнфан, Ян Баоюй, Ли Сюцзюн, Цянь Ренькан, У Цзяньминь, Ли Ланьцин, Шині Сун та ін.

Серед питань, які ставляться у дослідженнях пісенних творів Малера, виділимо проблему їх жанрової атрибуції. Чому це питання є важливим, і чому воно привертає увагу вчених? По-перше, жанр – дуже важлива типологічна категорія в теорії музики. Коректне встановлення жанру твору відкриває можливості судження про його форму і зміст, його функції в культурі суспільства, місце в системі мистецтв, обставини виникнення та існування твору в мистецькій практиці. Жанр має велике значення у композиторській та музично-виконавській творчості. З погляду психології художньої творчості жанри – це історично обумовлені прототипи одиничних творів. Для композитора жанр виступає усвідомленим або неусвідомленим прототипом, за яким створюється кожний конкретний художній твір [2, с. 177]. Це стосується і музично-виконавського мистецтва. Успішність виконання твору істотно залежить від того – який жанровий прототип обрав музикант-виконавець в якості орієнтира інтерпретації.

Пісенні твори Малера є особливо складним «матеріалом» для їх жанрово-стильового аналізу, оцінки та атрибуції. Дослідники ведуть теоретичну дискусію щодо цього питання, констатуючи оригінальність, неоднозначність, невизначеність, нерідко – парадоксальність жанрових витоків, жанрової стилістики і семантики творів австрійського майстра. В той же час, музиканти-виконавці «на свій страх і ризик» вирішують проблему трактування конкретних музичних творів у контексті певних жанрових і стильових традицій. Таким чином, і теорія, і практика музичного виконавства виявляють актуальний інтерес до зазначеної проблеми.

**Наукова новизна** полягає у встановленні жанрово-стильових особливостей творів Г. Малера для голосу з супроводом фортепіано, які визначаються як жанровий клас «симфонічної пісні», і які можуть послужити стильовим орієнтиром для виконавської інтерпретації.

**Мета статті** – виявити формальні та образно-змістовні властивості камерно-вокальних творів Густава Малера, які дозво-

ляють характеризувати їх в жанровому сенсі як «симфонічні пісні» і націлювати музикантів-виконавців на відповідну стилістику інтерпретації.

**Методологічні підстави роботи** – *понятійний аналіз* категорій «жанру» і «симфонізму», *порівняльний аналіз* суджень дослідників щодо жанру та стилю пісень Малера, *композиційний та герменевтичний аналіз* музично-поетичного тексту камерно-вокальних творів Малера.

**Основні результати дослідження.** Звичайно всі твори Малера для голосу з інструментальним супроводом (фортепіанним чи оркестровим) охоплюються одним жанровим іменем: їх називають піснями. Наскільки ця назва є точною? Це питання вже давно турбує мистецтвознавців. У 1900 році найвідоміший в Європі тогочасний музичний критик, філософ і публіцист Едуард Ганслік після знайомства з циклом «Lieder eines fahrenden Gesellen» і декількома зразками творів на тексти «Чарівного рогу хлопчика» слушно зауважив: «Нові «пісні» важко класифікувати: вони не є ані піснями, ані аріями, ані драматичними сценами; вони містять що-небудь з цього» [9, с. 76]. Висловлене Е. Гансліком судження є, на перший погляд, цілком слушним. Навіть без ретельного аналізу досвідчений слухач відчуває жанрову неоднозначність, багатогранність пісенних творів Малера. Однак оцінка наведеної думки критика залежить від прийнятого погляду на феномен жанру. Ми орієнтуємось на визначення жанру, прийняте в «Українській музичній енциклопедії». Воно трактується як явище, природно притаманне музичній практиці, і обумовлене трьома чинниками. Такими виступають: «... функціональна подібність конкретних артефактів й актів музичної творчості, спорідненість їх життєвого призначення...»; «...кондиціональна подібність (від лат. *condicionalis* – підлеглий умові) музичних артефактів, тобто комплекс необхідних умов, обставин, за яких вони реалізують свої культурні функції...»; «...семантична (образно-змістовна) подібність музичних творів, що виникає внаслідок функціональної спорідненості форм музикування» [3, с. 69]. Останній чинник виникнення жанру та його очевидну ознаку прийнято називати *жанровим стилем*.

Якщо прийняти даний погляд на музичний жанр, то всі без виключення твори Малера для голосу з інструментальним супроводом без жодного сумніву слід віднести до жанру пісні. Аргументом для даної жанрової атрибуції є, по-перше, *функціональна однорідність* творів. Вони всі призначені для організованого уважного колективного сприйняття музичного твору в умовах камерного чи симфонічного концерту. Тобто, вони чітко вписуються в один функціональний клас європейської композиторської концертної музики, призначеної виключно для слухання. По-друге, умови виконання цих творів (*оказіональний чинник жанру*) також є однаковими: концерт проводиться у спеціальному приміщенні (салон, філармонічний зал), у спеціальний час, в обстановці дотримання слухачами і виконавцями певного етикету, порядку і тиші; твір виконується музикантами від початку до кінця, зазвичай один раз тощо.

Сумніви стосовно жанрової належності творів Малера для голосу з інструментальним супроводом викликає лише третій чинник жанрової ідентичності, а саме – *стиль* цих творів. Саме про суперечливе стильове враження і висловився Е. Ганслік на початку минулого століття. У творах Малера дійсно виявляють себе стильові ознаки демократичної пісні (Lied), оперної арії, драматичної сценки та інших вокальних жанрів.

Одним з підходів до вирішення поставленої проблеми може бути аналіз жанрових визначень, які були використані самим композитором. Застосовані Г. Малером *жанроніми* відрізняються такою ж самою різноманітністю, як і стильові засади його творчості. Позначаючи свої вокальні твори, композитор використовує такі жанрові найменування: Winterlied, Maitanz («3 пісні на власні слова», 1880); Lieder, Gesang, Serenade, Phantasie («Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit», 1892); «Lieder, Humoresken und Balladen», Nachtlid, Liedlein, Legendchen («Des Knaben Wunderhorn», 1899). Є свідчення про те, що в загубленому рукопису циклу «Lieder den fahrende Geselle» була позначка «Рапсодія у чотирьох віршах». Сама різноманітність та несподіваність застосованих Малером жанрових імен не стільки сприяє розв'язанню, скільки ускладнює питання жанрово-стильової атрибуції його вокальних творів.

Констатуючи оригінальність, багатомірність, стильову гетерогенність творів Малера для голосу з інструментальним супроводом, дослідники звертаються до виразу «оркестрова пісня» (нім. – *Orchesterlied* або *Orchestergesang*, англ. – *orchestral song*). Цим термінологічним виразом часто користуються спеціалісти (Bracht, 1993; Danuser, 1977; Fauser, 1920; Kahnt, 1995; Kuhn, 2002; Leitmeir, 2014; Schmierer, 1991 та ін.). Незважаючи на поширеність жанроніму «оркестрова пісня», далеко не всі вчені мають до нього повну довіру. Як зазначив Крістіан Ляйтмайр, даний вираз «...характеризується невизначеністю на багатьох рівнях, що докорінно підриває загальноприйняте використання терміна. Навіть розшифрування абрєвіатури як «пісня для сольного голосу з оркестром» порушує далекосяжні, зрештою апоричні питання про те, чи є такі «пісні» жанром і, якщо так, то як вони пов'язані з іншими жанрами?» [12, с. 348]. Автор наведеного вислову позитивно відповідає на поставлене запитання. Він слушно вказує на те, що між 1890 і 1930 роками, тобто в часи музичного модернізму (в розумінні цього слова Г. Данузєром), європейські композитори створили велику кількість творів для сольного вокалу з оркестром, які виявляють не тільки структурну схожість, але й жанрову єдність.

У цілому, жанровий вираз «оркестрова пісня» є достатньо виправданим у відношенні до пісенних творів Малера, які були призначені для голосу і оркестру. Однак, усі вокальні твори композитора поєднані, на наш погляд, спільною жанровою властивістю, яку ми наважимося охарактеризувати як «симфонічність». На такий вираз нас навели не тільки власні спостереження, але й думки авторитетних вчених, знавців творчості композитора. Так, скажімо, назва книги Габрієла Енгеля «Густав Малер: пісенний симфоніст» красномовно свідчить про наголос, який робить автор у характеристиці творчої особистості композитора. У цій роботі (доречі, першій англomовній монографії про австрійського майстра) Енгель поетично описав молоді роки двох геніальних представників австрійсько-німецької музики – Гуго Вольфа і Густава Малера: «Out of the obscurity of the Austrian provincial districts two boys of fifteen were thrust by Fate into

this dramatic setting – Hugo Wolf, fiery fanatic, with his dream of symphonizing the song, and Gustav Mahler, naive seeker, hungry for the experience he still lacked towards adequate self-expression» [7]. Погоджуючись з Г. Енгелем, ми вважаємо, що обидва композитори, кожний своїм шляхом, блискуче впоралися із історичним завданням симфонізації пісенного жанру.

Другою підказкою для нас стала робота П. Реверса, визнаного знавця творчості Малера, що має назву «Латентна оркестровка в клавірних піснях Густава Малера» [13]. В цій праці Реверс здійснив тонкий інтонаційний аналіз клавірних партій в піснях, що були створені для голосу в супроводі фортепіано, і виявив в них «природні» передумови використання прийомів оркестрового письма. Це свідчить про активність свідомих чи неусвідомлених композитором образів оркестрового звучання, про творчу інтенцію симфонізації пісенних творів.

Вираз «симфонічна пісня» ми пов'язуємо з словом *симфонізм*, яке використовується в музикознавчій літературі як термін. Даний термін має різні значення. У першому значенні це слово позначає «симфонічне мистецтво, симфонічний стиль», у другому значенні – «багатостороннє розкриття художнього замислу музичного твору через послідовний рух, розвиток музичних тем та образів, їх зміни та конфліктне зіткнення» [1]. «Merriam Webster Dictionary» також інтерпретує термін *symphonism* у двох значеннях. У першому значенні це «музична композиція в симфонічному стилі». У другому, більш спеціальному сенсі цього слова – це властивість музичного твору, який «...за складністю та серйозністю мети відповідає симфонії» [15].

Трохи інше та більш розгорнуте формулювання пропонує у своєму музичному словнику-довіднику Юрій Юцевич. Він на перше місце ставить таку дефініцію терміну: «музично-естетична категорія, яка характеризує метод музичної композиції, що виходить з необхідності всебічного розкриття художнього задуму в процесі руху, розвитку, змінювання і конфліктів музичного образу та зумовлений мисленням, характером і драматургією віддзеркалення дійсності в музиці» [4]. Тут «симфонізм» підводиться під більш загальне поняття методу музичної композиції.

Як можна вивести з цих визначень, симфонізм, трактований у значенні метода музичної творчості, пов'язаний з декількома властивостями, що дозволяють виділяти певні музичні твори серед таких, які не відзначені даною якістю. Для уточнення смислу цього виразу, не будемо, по-перше, відносити поняття симфонізм до симфонічних творів для уникнення нікому не потрібної тавтології на кшталт «симфонічна симфонія». Вважаємо доцільним застосовувати термін симфонізм до творів різних інших жанрів, у тому числі до творів сольної вокальної музики. По-друге, спробуємо визначити деякі формальні та змістовні ознаки даного підходу до композиції.

Одна з таких ознак – використання простих одиниць синтаксичної структури музичного тексту (мотивів, фраз чи речень) в якості тем, тобто одиниць композиційного рівня. При цьому різні теми можуть бути побудовані на споріднених у певному відношенні інтонаційних засадах (ритм, мелодична форма, фактурний тип). Такий симфонізм був особливо характерний для інструментальних творів Л. ван Бетховена та майстрів романтичної стиліової доби. Друга ознака симфонічного методу – провідна роль принципу розробки тематичного матеріалу, його превалювання над принципом експозиції. Під розробкою ми розуміємо, вслід за Ю. Юцевичем, один з принципів роботи композитора з тематичним матеріалом, що спирається на такі прийоми: «... структурні (поділ теми на фрази, мотиви); звуковисотні (інтервальне розширення, скорочення мотивів, обернення); гармонічне і тональне оновлення, секвенції; ритмічні (збільшення, зменшення; фактурно-темброві (переоркестровка); поліфонічні імітації, канонічні секвенції, фугато)» [4]. Третя ознака симфонізму – використання сонатного принципу композиції, навіть у самому простому вигляді. Йдеться про принцип побудови композиції на основі декількох тем, відношення між якими у процесі розвитку форми якісно змінюються. Це можуть бути тональні, ладові, ритмічні, тембральні та інші формальні зміни «стосунків» між декількома темами. На рівні семантики такі зміни сприймаються як драматургічні події, розкриті у музично-мовленнєвому тексті. Четверта і найважливіша ознака сим-

фонізму – висока інтенсивність, щільність інтонаційних подій у «просторі» тексту. Під подією ми розуміємо в даному контексті будь-яку зміну звукової форми, що пригортає до себе слухову і когнітивну увагу. Події – це семантично значущі моменти звукової форми. Інтонаційною подією може бути, наприклад, раптова зміна звукової висоти, гучності, типу артикуляції, тембру, ритмічного процесу, темпу, фактури, тональності, ладової організації. Чим частішими є зміни звукової форми в одиницю часу, чим більшого числа параметрів ці зміни стосуються, тим більш активним, напруженим, глибоким і складним стає психологічний процес інтерпретації смислу твору. Отже, звернення композитора до методу симфонічного компоування будь-якого твору, скажімо інструментальної чи камерно-вокальної мініатюри, завжди створює враження багатогранності, «всесвітності», смислової багатомірності, глибини, тієї образної «філософічності», яку так охоче згадують дослідники явища симфонізму.

Спробуємо показати, що в жанрі пісні Густав Малер рухався шляхом симфонізації даного жанру. Вершиною цього шляху став, звичайно симфонічний твір «Das Lied von der Erde», який сам майстер називав «симфонією в піснях». Однак, початок руху в цьому напрямку окреслилися вже у ранніх пісенних творах. Прикладом даної тенденції може послужити пісня «Frühlingsmorgen» («Весняний ранок») на слова Леандера, якою починається збірка «Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit», видана у 1892 році в місті Майнц. Основою композиції слугує коротенький віршовий текст, якій відображає переживання свіжого весняного ранку, наповненого ароматом квітів, безтурботними звуками комах і птахів, радісним передчуттям зустрічі з коханою людиною. В цьому поетичному тексті немає ніяких передумов для драматизації музичного висловлення. Типова для твору пісенного жанру строфічна композиція була би у такому разі цілком органічна. Але Малер звертається до нетипових композиційних засобів. Перша тема (функціонально це вступ) звучить в партії фортепіано. Вона будується на типовій класичній структурі чотирьохтактового періоду (a+a+A) раптово, без будь-яких «зовнішніх» чинників різко ускладнюється в останньому реченні,

де виникає еліптична акордова послідовність, що намічає рух в напрямку соль-мінору. Окрім цього за рахунок двох доданих мотивів (другий повертає рух до основної тональності) порушується типова симетрія синтаксичного ритму. Голос вступає саме на незавершеній хвилі стабілізації тональної рівноваги. У партії соліста звучить варіант початкового періоду. Але цього разу він має 6-тактову структуру, завершену в основній тональності, яка доповнюється короткою фразою, що знову-таки несподівано зупиняється на домінантовій гармонії. На тлі органного пункту «до» звучить короткий мотив на слова «Steh' auf!» («Прокидайся!»), який здобуває особливе місце в композиції. По-перше, він оновлює стиль вокальної партії, оскільки вносить в її розгортання елемент окличної інтонації звичайного мовлення. Його можна порівняти за композиційною функцією з побічною темою сонатної форми.

Далі слідує швидкоплинний епізод звукообразального характеру (так би мовити, «пташині трелі»), і повертається у дещо оновленому мелодичному варіанті головна тема. Однак, звучить тільки перше речення. Як і після «вступу», тут порушується симетрія синтаксичного ритму (цей «збій» позначений зміною тактового розміру: з 6/8 на 3/8), а також відбувається яскравий тональний зсув у матеріалі головної теми пісні (фа-мажор зіставляється з ре-бемоль-мажором). В інструментальній партії тут нова інтонаційна подія – імітація гудіння бджілок («Die Biene summen...»). Повернення головної теми створює музично-риторичний ефект репризи з рисами розробки. Далі знову з'являється, умовно кажучи, побічний мотив «Steh auf!». З нього раптово виростає відносно нова тема «Steh' auf, Langschläfer!» («Прокидайся, соня!»). Вона не контрастує з головною, але має більш відкрито радісний та урочистий характер. Її стверджувальний характер чудово підкреслений канонічною імітацією: перегукуванням голосу і фортепіано. На завершення знову звучить короткий мотив-заклик, однак, нарешті, в основній тональності, як і належить побічній партії у репризи, суміщеної з кодою.

Як свідчить наш короткий аналіз композиційного устрою пісні Малера «Frühlingsmorgen», цей твір є не типовим для тра-



диції німецько-австрійської артистичної пісні «Kunstlied». Його особливими властивостями є такі: а) надзвичайна інтенсивність інтонаційних подій (експозицій тематичних елементів, їх варіювання, раптових тональних, ритмічних, регістрових та ін. змін). Варто відмітити короткі вторгнення елементів звукової імітації, що вносять додаткову стильову фарбу і ще більше наближають даний камерно-вокальний твір до симфонічних опусів композитора, з типовою для них полістилістикою. Усі відзначені властивості, що окреслюють умовну траєкторію симфонізації пісні, ніяк не обтяжують її загального світлого і радісного характеру. Але внаслідок застосування зазначених засобів твір стає ніби пронизаним особливими нервовими «токами», хвилюванням, певним інтелектуально-емоційним збудженням і ледь відчутними обертонами меланхолічної ніжності. В цій семантичній акцентуації сповна проявляє себе особливий духовний світ композитора, його художній темперамент, його світовідчуття – особистісні властивості, які притаманні поетиці композитора.

Розглянемо тепер зовсім інший за композиційним рішенням камерно-вокальний твір Малера, який теж виявляє ознаки симфонізму як музично-поетичного методу. Йдеться про пісню «Erinnerung» з першого зошиту збірки «Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit», також написану на слова Леандера. Ця пісня виявляє не тільки геніальну художню обдарованість, але також зрілість і досконалість техніки компонування. Чотири строфи вірша послужили вербальною основою для створеної Малером короткотривалої (приблизно хвилин) і при тому надзвичайно динамічної (за характеристикою процесу розгортання) синтетичної композиції, яка актуалізує принципи монотематизму, строфічності, варіантності, basso ostinato, контрастного тематичного зіставлення і репризного повторення. По суті, вся пісня напрочуд майстерно, в дусі симфонічного методу Бетховена, органічно «вирощується» композитором з мелодичної фрази, що звучить в партії голосу і дублюється в партії фортепіано (рис. 1, пр. 1a) та тріольного ритмічного мотиву фортепіанного супроводу (рис. 1, пр. 1b).



Рис. 1. Тематичний матеріал пісні Г. Малера «Erinnerung»

Перша музична фраза, вочевидь, виконує функцію головної теми твору. В даному разі вона є темою і в конструктивному сенсі, і в семантичному відношенні: в ній сконцентрована неймовірна виразна сила. І у першому проведенні, і далі у творі вона сприймається як квінтесенція глибокого переживання, а кажучи більш конкретно – гіркою і руйнівною для душі любовного страждання та мук творчості, породженого нещастям. Фраза-тема без ритмічних змін повторюється 14 разів. При цьому вона жодного разу не повторюється у звуковисотному відношенні. Лише 13-те її проведення за мелодичним малюнком співпадає з 3-ім варіантом, але звучить пів-тоном вище. Таке композиційне рішення має глибоке психологічне виправдання: ліричний герой твору ніби розмовляє сам з собою, він знаходиться у стані відстороненості від навколишнього світу, зосередженості на своїй душевній болі. Отже, багаторазово повторену фразу-тему природно сприймати та інтерпретувати як своєрідний музичний знак «нав'язливої ідеї» (*idées fixes*) ліричного героя, його невсцухаючого болю.

Визначені вище властивості жанрового класу «симфонічної пісні» виявили такі чудові зразки *Kunstlied*, як «*Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald*», «*Zu Straßburg auf der Schanz*» (зі збірки «*Lieder und Gesängen*»), більша частина пісень з «*Des Knaben Wunderhorn*» і практично всі частини пісенних циклів «*Lieder eines fahrenden Gesellen*», «*Kindertotenlieder*», «*Rückert-Lieder*» та, звичайно, «*Пісні про Землю*».

**Висновки.** Пісенні твори Густава Малера приваблюють слухачів винятковими художніми властивостями: красою мелодики, багатством гармонічного і тембрального колориту, силою експресії, витонченістю образів та іншими чудовими якостями. Разом з тим, їх виконання ставить перед музикантами складні

завдання інтерпретаційного характеру. Одним із чинників складності розуміння та втілення художньо-образного смислу малеровських творів є їх жанрово-стильова багатомірність і неоднозначність. Тому актуальним дослідницьким завданням, спрямованим на вдосконалення музично-виконавської практики, є виявлення жанрових і стильових особливостей пісенної спадщини композитора.

Внаслідок вивчення літератури та аналізу музично-поетичних текстів творів Г. Малера для голосу в супроводі фортепіано були виявлені їх формальні та семантичні особливості, які дозволили запропонувати щодо даного класу опусів композитора вираз «симфонічна пісня». Цей вираз може доповнити жанровим «оркестрова пісня» (*Orchesterlied, Orchestergesang*) які вже широко вживаються музикознавцями для позначення жанрового класу творів європейської композиторської музики XIX–XX століть. «Симфонічними піснями» ми вважаємо вокальні твори, що відносяться до європейської традиції мистецької пісні (*Kunstlied*). Їх літературною основою є віршовий текст професійного чи самодіяльного поета на одній з національних європейських мов, або оброблений чи стилізований текст фольклорного походження. Вокальна партія в творах цього жанрового різновиду супроводжується звучанням оркестру або фортепіано. При цьому фортепіано трактується як інструмент, здатний до моделювання багатогармової політембральної оркестрової фактури. Вокальна партія симфонічних пісень виявляє ознаки не тільки «первинного» для цього жанру кантиленного стилю, але часто також ознаки стилів оперної арії, речитативу, драматичної сцени.

Головними ознаками музичної форми симфонічних пісень є: а) висока щільність інтонаційних подій, насиченість музичного і поетичного тексту виразно-контрастними тематичними елементами; б) домінування принципу розробки і варіантного розвитку тематичного матеріалу над типовим для пісні принципом експонування і повторення (строфічності); в) звернення до принципу сонатної композиції, коли архітектоніка твору будується на основі принаймні двох тем, відношення між якими (тональні, ладові, ритмічні, тембральні тощо) якісно змінюються у процесі

розвитку форми, що сприймається як зміни у драматургічному сюжеті, в образних характеристиках тем-«героїв»; г) використання монотематичної техніки композиції, розробленої Л. ван Бетховеном, тобто виведення всього значущого композиційного матеріалу з виразного мотиву чи фрази, які концентровано виражають образний характер твору чи тематичного розділу. Внаслідок подібної організації музичної форми, камерно-вокальний твір набуває масштабності, монументального характеру, тобто властивостей, які музикознавці пов'язують з поняттями *симфонія* і *симфонізм*.

Подальший аналіз поставленої проблеми передбачає два напрямки: 1) уточнення історичного значення новаторських творів Г. Малера у процесі симфонізації жанру *Kunstlied*, який протягнувся від Л. ван Бетховена і Ф. Шуберта до Г. Вольфа, Р. Штрауса, А. Шенберга і далі, у ХХІ століття; 2) виявлення художньо-інтерпретаційних, у тому числі жанрово-стильових і вокально-технічних завдань, які ставлять пісенні твори Г. Малера перед співаками музикантами-акомпаніаторами.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови. «Перун». 2005. URL: [https://ukrainian\\_explanatory.academic.ru/163198/%D1%81%D0%B8%D0%BC%D1%84%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC](https://ukrainian_explanatory.academic.ru/163198/%D1%81%D0%B8%D0%BC%D1%84%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC)
2. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка)*. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 16. К.: НМАУ, 2002. С. 154–177.
3. Шип С. Жанр Музичний. *Українська музична енциклопедія*. Том 2. Київ: Вид-во Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського АНТ України, 2008. С. 69–72.
4. Юцевич, Юрій. *Музика: словник-довідник*. Тернопіль, 2003. 404 с. URL: <http://term.in.ua/indeks.html?term=%D0%A1%D0%98%D0%9C%D0%A4%D0%9E%D0%9D%D0%86%D0%97%D0%9C>
5. Bracht, Hans-Joachim. *Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied. Asthetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schonberg*. Kassel. 1993.
6. Danuser, Hermann. *Der Orchestergesang des Fin de siucle: Eine historische und dsthetische Skizze. Die Musikforschung* 30, H. 4 (1977), 425–452.

7. Engel, G. *Gustav Mahler: Song-Symphonist*. New York, 1932. Reprint 1970. URL: <https://www.gutenberg.net.au/ebooks03/0300041h.html>.
8. Fauser, Annegret. *Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920*. Laaber 1994.
9. Hanslick, Eduard. Aus neuer und neuester Zeit. *Musikalische Kritiken und Schilderungen*. Berlin 3. 1900.
10. Kahnt, Christine. Musik und Jugendstil: Untersuchungen zu Orchesterliedern der Jahrhundertwende. In: Werner Keil (Hg.): *1900: Musik zur Jahrhundertwende*. Hildesheim 1995, 98–122.
11. Kuhn, Clemens. Orchestergesänge: Notizen zu Richard Strauss' «Vier letzten Liedern». In: Michael Heinemann u. a. (Hg.): *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*. Laaber, 2002. 255–271.
12. Leitmeir Ch. Th. *Orchesterlieder*. Werbeck W. *Richard Strauss-Handbuch*. Verlag J.B. Metzler: Stuttgart-Weimar, 2014. S. 348–361.
13. Revers P. Latente Orchestrierung in den Klavierliedern Gustav Mahlers'. *De editione musices Festschrift Gerhard Kroll*, ed. W. Gratzner and A. Lindmayr (Laaber, 1992), 65–77.
14. Schmierer E. *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. 1991. 293 S.
15. Symphonism (2025). *Merriam Webster Dictionary*. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/symphonism>.

### REFERENCES

1. Velykyy tлумachnyy slovnyk suchasnoyi ukrayins'koyi movy. The Great Explanatory Dictionary of the Modern Ukrainian Language. «Perun». 2005. URL: [https://ukrainian\\_explanatory.academic.ru/163198/%D1%81%D0%B8%D0%BC%D1%84%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC](https://ukrainian_explanatory.academic.ru/163198/%D1%81%D0%B8%D0%BC%D1%84%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC)
2. Shyp S. Muzychnyy zhanr v metodolohichnomu aspekti. Kul'turolohichni problemy ukrayins'koyi muzyky (naukovi dyskursy pam'yati akademika I. F. Lyashenka). Musical genre in the methodological aspect. Culturological problems of Ukrainian music (scientific discourses in memory of academician I. F. Lyashenko). *Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho*. Vyp. 16. K.: NMAU, 2002. S. 154–177.
3. Shyp S. Zhanr Muzychnyy. Ukrayins'ka muzychna entsyklopediya. Musical genre. Ukrainian musical encyclopedia. Tom 2. Kyiv: Vyd-vo Instytutu mystetstvoznavstva, fol'klorystyky ta etnolohiyi imeni M. T. Ryl's'koho ANT Ukrayiny, 2008. S. 69–72.
4. Yutsevych, Yuriy. *Muzyka: slovnyk-dovidnyk. Music: dictionary-reference book*. Ternopil'. 2003. 404 c. URL: <http://term.in.ua/index.html?term=%D0%A1%D0%98%D0%9C%D0%A4%D0%9E%D0%9D%D0%86%D0%97%D0%9C>
5. Bracht, Hans-Joachim. (1993). *Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied. Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schonberg*. Kassel.

6. Danuser, Hermann. (1977). Der Orchestergesang des Fin de siècle: Eine historische und ästhetische Skizze. *Die Musikforschung* 30, H. 4, 425–452.

7. Engel, G. (1932). *Gustav Mahler: Song-Symphonist*. New York, 1932. Reprint 1970. URL: <https://www.gutenberg.net.au/ebooks03/0300041h.html>

8. Fauser, Annegret. (1994). *Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920*. Laaber.

9. Hanslick, Eduard. (1900). Aus neuer und neuester Zeit. *Musikalische Kritiken und Schilderungen*. Berlin 3.

10. Kahnt, Christine (1995). Musik und Jugendstil: Untersuchungen zu Orchesterliedern der Jahrhundertwende. In: Werner Keil (Hg.): *1900: Musik zur Jahrhundertwende*. Hildesheim. 98–122.

11. Kuhn, Clemens (2002). Orchestergesänge: Notizen zu Richard Strauss' «Vier letzten Liedern». In: Michael Heinemann u. a. (Hg.): *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*. Laaber. 255–271.

12. Leitmeir Ch. Th. (2014). *Orchesterlieder*. Werbeck W. *Richard Strauss-Handbuch*. Verlag J.B. Metzler: Stuttgart-Weimar, 2014. S. 348–361.

13. Revers P. (1992). Latente Orchestrierung in den Klavierliedern Gustav Mahlers'. *De editione musices Festschrift Gerhard Kroll*, ed. W. Gratzner and A. Lindmayr (Laaber, 1992), 65–77.

14. Schmierer E. (1991). *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. 1991. 293 S.

15. Symphonism (2025). *Merriam Webster Dictionary*. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/symphonism>.

## ДО УВАГИ АВТОРІВ

### Загальні положення

Редакційна колегія наукового вісника Одеської національної музичної академії «Музичне мистецтво і культура» (далі – вісника) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До опублікування у науковому віснику «Музичне мистецтво і культура» Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової приймаються наукові і науково-методичні статті, які є результатом оригінальних досліджень у відповідних галузях знань, раніше ніде не друкувались і відповідають принципам академічної доброчесності (Закон про Вищу освіту, остання редакція № 2233-VIII від 07.12.2017, ВВР, 2018, № 2, ст. 8, ВВР, 2017, № 38-39, ст. 380)<sup>1</sup>.

### Статті приймаються українською та англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; оформлення списку використаних джерел, відповідно до ДСТУ 8302:2015; ДСТУ 3582-97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»;

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 15 січня 2018 року № 32 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України»);

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

### Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та

<sup>1</sup> <http://zakon.rada.gov.ua>

ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу.

1. Статті подаються до наукової частини ОНМА імені А.В. Нежданової за e-mail адресою: [editor@music-art-and-culture.com](mailto:editor@music-art-and-culture.com) та на веб-сайт збірки <http://music-art-and-culture.com>

2. Статті аспірантів та здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

#### 4. Правила цитування:

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- вторинне цитування не бажане;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

5. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

6. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей.

Редколегія залишає за собою право зняти матеріал з публікації, якщо тема, науковий рівень та оформлення статті не відповідають вимогам ДАК МОН України щодо наукових статей.

#### Структура статті

##### 1. Індекс УДК.

2. **Відомості про автора українською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, **ORCID (обов'язково)**. Наприклад: *Іванов Іван Іванович, ORCID 0000-0000-0000-0000, доктор мистецтвознавства, про-*



*фесор, професор кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.*

3. **Контактна інформація:** номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться двома мовами (українською, англійською)

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати». Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат**, і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки**.

«Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому.

**Наприклад:**

*Н. В. Хмель, здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

**Метод герменевтичного підходу при трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха для бандури**

**Мета дослідження** – виявити темброво-фактурні особливості трансформації та інтерпретації творів композиторів епохи Бароко в перекладенні для струнно-щипкового українського народного інструменту бандури. **Методологія дослідження** – полягає у застосуванні компаративного методу в музиці, методу системного аналізу для дослідження потенціалу розширення засобів трансформації музики минулих сторіч, історичного методу для лінійного розгляду проблеми перекладення творів епохи Бароко, методу узагальнення для формулювання висновків. Зазначений методологічний під-

хід дозволяє розкрити та проаналізувати основні принципи перекладення інструментальних творів доби Бароко для бандури. **Наукова новизна** – полягає у розширенні методів перекладення та обґрунтуванні основних засобів трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха при перекладенні для бандури. **Висновки.** На основі музично-виконавського аналізу органних хоральних прелюдій Й. С. Баха в перекладенні для бандури С. Овчарової можна зробити висновок, що трансформація творів епохи Бароко для українського народного інструменту – бандури можлива, що доводить багатогранна звукова темброкolorистика та фактурні можливості інструменту. Отже, інтерпретація музичних шедеврів минулих сторіч на сучасній модифікованій бандурі підтверджує процес її академізації та значно збагачує як навчальний, так і концертний репертуар представників бандурного мистецтва.

**Ключові слова:** темброво-фактурні особливості, трансформація, перекладення, епоха Бароко, інтерпретація, герменевтика, органні хоральні прелюдії.

#### **6. Вимоги до основного тексту:**

– постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ 8302:2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7–8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повто-рюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту APA (American Psychological Association (APA) Style). Рекомендовано користуватись системами автоматичної транс-літерації:

для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://translit.kh.ua/#passport>);

для транслітерації російського тексту латиницею – систему Департаменту США ([http://shub123.ucoz.ru/Sistema\\_transliterazii.html](http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html)).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнного автоматичного формування посилань:

Citation Machine (<http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>)

<http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>

### **Технічне оформлення**

1. Обсяг – 12–18 сторінок.
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.

4. Поля: не менше 2 см.

5. Полуторний міжрядковий інтервал.

6. Посилання: [8, с. 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, с. 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, с. 25; 4, с. 67].

7. Лапки: «...»; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: «“...”».

8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.

Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83Ч105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*

9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

10. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надряд-

ковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо<sup>1</sup> та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

<sup>1</sup> Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають даним вимогам, **до розгляду прийматися не будуть.**

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

Редколегія.

## НОТАТКИ

*Українською та англійською мовами*

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа:  
Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення  
№ 1550 від 09.05.2024 року. Ідентифікатор медіа – R30-04606.

Мови розповсюдження: українська, англійська, польська,  
німецька, французька, іспанська.

Друкується за рішенням Вченої ради Одеської національної музичної  
академії імені А.В. Нежданової, протокол № 4 від 13 листопада 2024 року.

На підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 886 від  
02.07.2020 р. (додаток 4) збірник включено до Переліку наукових фахових  
видань України категорії «Б» у галузі мистецтвознавства (025 «Музичне  
мистецтво»).

Формат 60×84/16. Гарнітура NewtonU.  
Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 19,60.  
Ум. друк. арк. 20,34. Зам. № 0525/419  
Підписано до друку 14.11.2024. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»  
65101, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1  
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08  
E-mail: mailbox@helvetica.ua  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.